


EX LIBRIS

Heft 26.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

FRIEDRICH HERLIN

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

NACH DER

HABILITATIONSSCHRIFT UMGEARBEITETE AUSGABE

VON

FRIEDRICH HAACK

PRIVATDOZENTEN AN DER UNIVERSITÄT ERLANGEN

MIT 16 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1900

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

26. HEFT.

FRIEDRICH HERLIN

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

NACH DER

HABILITATIONSSCHRIFT UMGEARBEITETE AUSGABE

VON

FRIEDRICH HAACK

PRIVATDOZENTEN AN DER UNIVERSITÄT ERLANGEN

MIT 15 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG

J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)

1900

DEM ANDENKEN

G. F. WAAGEN'S.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Persönliche Neigung hat mich auf das Gebiet der altdeutschen Malerei geführt; auf das Sondergebiet der Ulmer Schule aber die Wahrnehmung, dass hier noch ein brach liegendes Feld zu beackern sei. Von Ulm aus habe ich gleichsam einen Abstecher nach dem benachbarten Nördlingen unternommen und übergebe hiermit eine kurze Untersuchung über den Nördlinger Maler Friedrich Herlin der Oeffentlichkeit, während ich eine grössere Arbeit über die Ulmer Tafelmaler des 15. Jahrhunderts hoffentlich bald nachfolgen lassen kann. Das Material dazu habe ich bereits teilweise beisammen. Die vorliegende Abhandlung ist natürlich ihrem Gegenstand entsprechend vorwiegend stilkritischer Art. Die Fragen: „Herlin oder nicht Herlin?“ — Und: „Welche Zeit?“ — haben mich vorzugsweise beschäftigt. Dabei habe ich möglichste Vollständigkeit angestrebt und alle Bilder besprochen, von denen mir bekannt geworden ist, dass man sie mit Herlin in Zusammenhang gebracht hat. Jene Fragen sind aber nicht immer leicht zu beantworten. Es lässt sich nämlich nicht leugnen, dass es noch keine völlig sichere Methode kunstgeschichtlicher Forschung gibt. Je älter man wird, je mehr man mit Vertretern der exakten Wissenschaften verkehrt, je ernster man es mit der Kunstgeschichte meint und je strenger man gegen sich selbst ist, umso mehr muss man unter jener Unsicherheit leiden. In dieser Not ergreift man gern die treue Lehrer- und Führerhand, die uns Morelli entgegenstreckt. Doch auch Morelli war, wie bedeutende Männer häufig, einseitig. Wenn er, der feinsinnige Mensch, auch gewiss an seinen geliebten Bildern nicht nur Ohren und Hände wahrgenommen hat, so hat er doch die Wichtigkeit der Form von Hand und Ohr für die Erkenntnis des Malers entschieden

übertrieben. Aber er hat uns einen Fingerzeig gegeben, einen Weg zum gründlichen Bilderstudium gewiesen. Nicht nur Hand und Ohr, nein, auch Auge und Fuss der dargestellten Menschen, auch Farbe und Holzart der Bilder, auch die Komposition und auch — den Geist der Kunstschöpfungen müssen wir aufs gründlichste studieren und vergleichen. Kurz das Kleinste nicht für zu gering achten, aber auch über dem Kleinen das Grosse nicht aus dem Auge lassen. Und neben den stilkritischen Studien dürfen wir, wenn unsere Arbeiten als eigentlich geschichtswissenschaftliche gelten sollen, auch die archivalische Forschung nicht vernachlässigen. — Indessen bin ich bei der Beantwortung der Fragen nach Urheber und Zeit nicht stehen geblieben, sondern habe auch versucht, den Entwicklungsgang Herlins herauszuarbeiten und seine bescheidenen künstlerischen Verdienste zu würdigen.

Die Unterlage für meine Arbeit haben ausser Herlins Werken und dem Nördlinger Archiv in erster Linie Waagens „Kunstwerke und Künstler in Deutschland" und dann Schnaase's „Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert" gebildet. Woltmann-Woermann, Janitschek und Reber haben über Herlin nichts wesentlich Neues hinzugebracht. — Das urkundliche Rohmaterial ist am Schluss der Abhandlung kompakt zusammengestellt, im Text dagegen verarbeitet worden, soweit es sich eben verarbeiten liess. — Wo nicht eigens das Gegenteil bemerkt worden ist, kenne ich die besprochenen Werke aus eigener Anschauung des Originals. — Die Maasseinheit bildet das cm. — Die hauptsächlichste Veränderung gegenüber der Habilitationsschrift besteht in einer anderen Beurteilung des Dinkelsbühler Altars, die sich mir aus neuen Höfle'schen Aufnahmen ergab.

Endlich spreche ich auch an dieser Stelle allen denjenigen meinen wärmsten Dank aus, die mir bei meiner Arbeit irgendwie behilflich gewesen sind, besonders den Herren Bibliothekar Dr. Grupp-Maihingen, Direktorial-Assistent Professor Dr. Kämmerer-Berlin, Stadtpfarrer Lechler-Bopfingen, Hofrat Christian Mayer-Nördlingen, Oberbibliothekar Professor Dr. Müller-Strassburg und kgl. Kämmerer von Salviati-Stuttgart.

Erklärung der Abkürzungen.

H. 5 oder H. 7	= Nr. 5 bzw. 7 der im Höfle'schen Verlag, Augsburg, erschienenen Photographien. Herr Höfle numeriert die Photographien nach den Werken jeder einzelnen Galerie für sich.
Jan.	= Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei. Berlin 1890.
Kl. B. Sch.	= Klassischer Bilder-Schatz.
Kugler	= Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei. 2. Aufl. Berlin 1847.
Reber	= Reber, Gesch. der Malerei. München 1894.
Reber, Bericht	= Reber: «Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert». Sitzungsberichte der philos.-philol. und hist. Classe der k. bayer. Akademie der Wissenschaften. München 1894. Auch als Sonderdruck erschienen.
Schnaase	= Schnaase, Gesch. der bildenden Künste im 15. Jahrhundert. Stuttgart 1879.
Verhandlungen	= Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben.
Waagen, Kunstwerke. I.	= Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Erster Teil. Lpzg. 1843.
Waagen, Handbuch	= Waagen, Handbuch der Gesch. der Malerei. Stuttgart 1862. Erster Band.
W.W.	= Woltmann-Woermann, Gesch. der Malerei. Zweiter Band. Lpzg. 1882.
Zschft. N. F.	= Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. Lpzg., Seemann.

Literatur,

soweit sie in dem Verzeichnis der Abkürzungen noch nicht enthalten ist.

ULMER «MÜNSTERBLÄTTER».
KUNSTHISTORISCHE GESELLSCHAFT für photographische Publikationen. IV. Jahrg. 1898.

EBE, G., Der deutsche Cicerone. III. Malerei. Leipzig 1898.
GRÜNEISEN UND MAUCH, Ulms Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840.
KEPPLER, Württembergs kirchliche Kunstaltertümer. Rottenburg 1888.
MAYER, CHRISTIAN, Die Stadt Nördlingen etc. Nördl., Beck 1876.
— — Friedrich Herlin. Allgemeine deutsche Biographie XII.
MONNINGER, GEORG, Das Ries und seine Umgebung. Nördlingen, Beck 1893.
MÜLLER, JOHANNES, Handschriftliche Collectaneen. Nördlingen, Rathaus.
REBER, FRANZ, Hans Multscher von Ulm. München 1898. Straub.
SEMPER, HANS, Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder . . . zu Freising. München 1896.
THODE, HENRY, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert. Frankfurt 1891.
VISCHER, ROBERT, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.

Das Leben des Künstlers.

Der Name des Künstlers wird heutzutage und wurde schon im 15. Jahrhundert sehr verschieden geschrieben. Die üblichste und richtigste Form ist: Herlin. Dieses Wort ist nicht, wie es in Nordostdeutschland nach Analogie der slavischen Städtenamen Berlin, Küstrin, Stettin u. a. bisweilen geschieht, auf der zweiten, sondern auf der ersten Sylbe zu betonen: Hérlin, denn es ist nichts anderes als eine Verkleinerungsform von Herr, mithin so viel wie Herrlein. Daher wird und wurde auch neben Herlin Herrlein geschrieben. Das „—lin" aber ist die übliche altschwäbische Verkleinerungs-Endung, die sich wenigstens in der Schweiz bis auf den heutigen Tag häufig erhalten hat, z. B. in Böcklin oder Wölfflin. Im württembergischen und bayerischen Schwaben hat sie sich in Folge nachlässiger Aussprache in „—len" oder „—le" verwandelt, vgl. den sehr häufigen Namen: Werle, bezw. Werlen. So kommt auch schon bei unserem Künstler die Schreibweise: Herle und Herlen vor. Ferner, mit verändertem Vokal: Härlin, Hörlin und Horlin. Ja sogar: Hörnlin, dieses durch irrtümliche Ableitung von Horn, statt von Herr, und Hernlin.

Der Name des Malers ist also schwäbisch. Daraus darf der Schluss gezogen werden, dass Herlin auch von schwäbischer Abkunft. Aber daraus geht nicht hervor, dass er in einer schwäbischen Stadt das Licht der Welt erblickt haben muss.

Ueber seinen Geburtsort gehen die Ansichten auseinander. Der Nördlinger Bürgerbrief von 1467, der weiter unten ausführlicher zu besprechen sein wird, beginnt mit den Worten: „Maister Fridrich hörlin von Rotemburg maler".[1] Trotzdem lässt Janitschek den Herlin vermutungsweise in Ulm, lassen ihn Kugler

[1] Anmerkungen s. am Schluss.

und Schnaase-Eisenmann in Nördlingen auf die Welt gekommen sein. Mayer schwankt zwischen Nördlingen und Rothenburg, Reber spricht sich darüber nicht aus und Woltmann-Woermann enthalten sich des Urteils. Die angezogene Stelle des Bürgerbriefs aber legt man allgemein so aus, als ob „hörlin von Rotemburg“ so viel bedeute, als: „der von Rothenburg Zugezogene“ — „der vorher in Rothenburg Ansässige“, weil Herlin vor 1467 in Rothenburg gelebt habe. Ferner, nach Schnaase-Eisenmann, der sich auf den zweiten, von Johannes Müller verfassten Band von Beyschlag's Nördlinger Geschlechtshistorie stützt, war Friedrich Herlin wahrscheinlich der Sohn eines Malers Hans Herlin, der in Nördlingen 1442 bis 1476 aufgeführt wird. Nach Janitschek, der auf den Verhandlungen des Ulmer Kunst- und Altertums-Vereins 1855 pag. 68 ff. fusst, soll in Ulm ein Maler Herlin 1449 und 54 vorkommen, nach Woltmann-Woermann wäre unser Künstler mit diesem sogar „vielleicht identisch“. Diese letztere Möglichkeit verneint Reber ausdrücklich in dem Akademie-Sitzungsbericht vom Jahre 1894 „Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert“, während er in seiner „Geschichte der Malerei“, gleichfalls aus dem Jahre 1894, unseren Herlin mit dem Ulmer Herlin „wohl zusammenhängen“ lässt.

Wenn man diese verschiedenen und einander vielfach widersprechenden Mutmassungen an der Hand der Urkunden nachprüft, so erkennt man, dass sie alle entweder falsch oder doch wenigstens ungenau sind. In Nördlingen ist allerdings ein Hans Herlin urkundlich nachweisbar. Aber es steht nirgends geschrieben, dass dieser ein Maler war, und er kommt nur von 1439 bis 1442, aber von 1443 an nicht mehr vor. Auch nicht 1476, in welchem Jahr allerdings ein Weber Jörg Herlin im Bopfinger Gässlein aufgeführt wird. Mit jenem Nördlinger Bürger Hans Herlin oder mit diesem Weber Jörg Herlin mag nun unser Friedrich verwandt gewesen sein, aber eine Notwendigkeit ist dies nicht. In den Nördlinger Urkunden kommen die Namen: Burgkmair, Mülich, Schaffner, Strigel, Zeitblom vor. Niemand wird behaupten wollen, dass die bekannten Maler, welche diese Namen führen, deshalb aus Nördlingen oder aus Nördlinger Familien hervorgegangen sind. Ebenso wenig liegt die Notwendigkeit vor, dass unser Nördlinger Meister mit dem Ulmer Maler, der 1449 und 54 daselbst vorkommen soll, identisch ist oder über-

haupt etwas zu thun hat. Hierbei sei auch gleich erwähnt, dass unser Friedrich Herlin unmöglich mit jenem Herlin identisch sein kann, der nach Reber [2] 1485—91 in den Ulmer Zinsbüchern vorkommt und 1494 gestorben ist. Wir wissen nämlich aus den Rechen- und Steuerbüchern, dass der Maler Friedrich Herlin von 1461 bis zu seinem Tode in Nördlingen gewohnt hat und erst 1499 oder 1500 gestorben ist. Ferner, der zweite Band der Nördlingischen Geschlechtshistorie ist eine äusserst unzuverlässige Quelle. Der Verfasser desselben, Johannes Müller, war nämlich seines Zeichens ein Gerichtsdiener. Nebenbei malte, forschte und schriftstellerte er. Er war ein geistig aussergewöhnlich reger Mensch, der mit rührendem Bienenfleiss alles Material über Nördlingen zusammengetragen hat, dessen er nur irgend habhaft werden konnte. Das ist sein unbestreitbares Verdienst, welches hier ausdrücklich hervorgehoben zu werden verdient. Aber er vermengte Wahrheit und Dichtung in einer geradezu unerhörten Weise und besass nicht das geringste Maass historischer Kritik. Daher müssen wir seine Aufzeichnungen, so schätzenswert sie an und für sich sind, mit der grössten Vorsicht benützen. Wenn er Herlin in der Geschlechtshistorie (pag. 229) einen „vermutlichen Sohn" des Nördlingers Hans Herlin nennt, so schreibt er auf Bl. 149 seiner im Nördlinger Rathaus aufbewahrten Collectaneen, dass der Meister in Rothenburg geboren wurde. — Endlich, ist es denn richtig, dass Herlin, wie allgemein angenommen wird, vor 1467 in Rothenburg ansässig war? — Man hat bei dieser Annahme einige wichtige Einträge in den Nördlinger Steuer- und Rechenbüchern gänzlich übersehen. Herlin erscheint nämlich bereits an Martini, also am 11. November, 1461 im Nördlinger Zinsbuch als Steuerzahler für sein Haus in der Gasse beim Wachtturm. Im Jahr darauf hat er noch ein Haus dazu gekauft. In den Steuerbüchern von 63 und 64 kommt gleichfalls sein Name vor, wenn auch keine Geldsumme beigesetzt ist. Möglich daher, dass er die Steuern schuldig blieb. Im 65er Steuerbuch der normale Eintrag. Das Jahr darauf, 1466, wird seinem Namen zwar die Bezeichnung „Kirchenmeister" hinzugefügt, aber keine Geldsumme. Er scheint also trotz seiner Würde wieder nicht gezahlt zu haben. Dies ist umso wahrscheinlicher, als er nach dem „Rechenbuch" von 1467 die „alter" oder „vergangen" Steuer nachzahlen musste. Im Steuerbuch von 1467 und zwar in diesem allein kommt er überhaupt

nicht vor und von 1468 an wohnt er nicht mehr wie 61—66 bei dem Wachtturm, sondern in der Judengasse. — Andererseits von 1466 ist Herlins Hochaltar in Rothenburg, von 1467 ein Bild von ihm in der Blutkapelle der Jakobskirche daselbst und 1467 wird er in Nördlingen Bürger.

Dies sind die gegebenen Thatsachen. — Es kommt nun darauf an, daraus die richtigen Schlüsse zu ziehen zur Deutung jener beiden Worte des Bürgerbriefes: „von Rothenburg". Bei den einfachen Lebensverhältnissen des Mittelalters kann man unmöglich annehmen, dass Herlin etwa in Nördlingen ein Haus besessen und Steuern bezahlt, trotzdem aber in Rothenburg seinen Wohnsitz gehabt habe. Wenn er nun 1461, 62, 65 in Nördlingen Zins zahlt; 63, 64, 66 wenigstens im Steuerbuch aufgeführt wird und das letzte Mal sogar als Kirchenmeister; wenn er ferner 67 eine rückständige Steuer nachzahlt, wann soll er dann eigentlich in Rothenburg ansässig gewesen sein?! — Er kann höchstens im Laufe des Jahres 66 dahin gegangen und beiläufig ein Jahr sich daselbst aufgehalten haben, denn am Margaretentag (10. Juni) 1467 erhält er bereits das Nördlinger Bürgerrecht. Würde aber diese kurze Zeit genügen, um den Künstler als den „Herlin von Rothenburg" zu bezeichnen?! — Auch wenn er 1461 von Rothenburg nach Nördlingen übergesiedelt, aber hier oder in Ulm geboren wäre, würde man ihn dann 67, also 6 Jahre später, den Herlin von Rothenburg geheissen haben?! — Die ausdrückliche Bezeichnung: „Meister Friedrich Herlin von Rothenburg, Maler" am Kopf des Bürgerbriefes kann nach alledem nur bedeuten: der aus Rothenburg Gebürtige.[3]

Friedrich Herlins Geburtsjahr wissen wir nicht. Wir können es nur annähernd bestimmen. Das früheste datierte Werk vom „Dezember 1459", das dem Stil nach von ihm herrühren muss und für eine Nördlinger Kirche gemalt ist, zeigt so deutlich Rogier'schen Einfluss, dass es eine niederländische Reise Herlins, mithin seine Wanderjahre, mit Notwendigkeit voraussetzt. Als Dürer von seiner ersten Wanderschaft heimkehrte, war er 23 Jahre alt. Nehmen wir ein ähnliches Verhältnis bei Herlin an, so könnte er nicht viel später als rund 1435 das Licht der Welt erblickt haben. Viel früher aber auch nicht, weil das erwähnte Werk von „1459" deutliche Merkmale einer Jugendarbeit an sich trägt.

Mithin ist nach zwei von einander verschiedenen Gesichtspunkten seine Geburt rund 1435 anzusetzen. Danach wäre er beiläufig um 15 Jahre früher als Schongauer geboren; wäre mit ungefähr 20 Jahren in die weite Welt gezogen; hätte als angehender Dreissiger das Nördlinger Bürgerrecht erhalten und wäre ungefähr mit 65 Jahren gestorben. Das stimmt Alles gut zusammen.

Wer und was Herlins Vater gewesen, wissen wir nicht. Ebenso wenig, wo er selbst seine Lehrzeit zugebracht. Es ist auch wenig erheblich. Die ersten Handwerksgriffe mag ihm irgend ein schwäbischer Dutzendmaler beigebracht haben, die bestimmenden künstlerischen Eindrücke hat er jedenfalls in den Niederlanden und zwar vornehmlich durch das Studium der Werke Rogiers van der Weyden empfangen. Ob er nun in dessen Werkstatt als Schüler, bezw. Geselle gearbeitet hat, lässt sich nicht feststellen oder ist wenigstens bis jetzt noch nicht festgestellt worden, sondern nur, dass er von diesem Künstler am entschiedensten beeinflusst worden ist. Ueber das Bestehen dieses Einflusses herrscht eine unter Autoren seltene Einmütigkeit. Der Beweis, den Herlins Gemälde dafür erbringen, ist aber auch so schlagend, dass er gar nicht angezweifelt werden kann. Selbst werden überall gewitterten Einfluss der altniederländisch-niederrheinischen Malerei auf die oberdeutsche ablehnt, muss dennoch den unbestreitbaren Zusammenhang zwischen unserem Künstler und Rogier zugeben. Bei der Besprechung der Werke wird darauf näher einzugehen sein.

Ob Herlin nach seiner Rückkehr erst in einer anderen oberdeutschen Stadt, etwa in Ulm — wie Weyermann — oder in Rothenburg — wie andere meinen — oder ob er gleich in Nördlingen sich niedergelassen hat, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Weder für Rothenburg, noch viel weniger für Ulm liegt ein triftiger Grund vor. Von 1459 an hat Herlin jedenfalls höchst wahrscheinlicher Weise in Nördlingen gelebt. Der Chronist Müller erzählt uns nämlich, dass die beiden Flügel von „1459", die er — Müller — bei der Ausleerung der Herrgottskirche im ersten Decennium des 19. Jahrhunderts [4] mit eigener Hand gerettet habe, ursprünglich auf dem Altar der vor den Thoren der Stadt gelegenen St. Emmerans- oder Gottesackerkirche gestanden hätten. Dass diese Flügel ursprünglich für eine Friedhofskapelle gemalt

sind, ist umso wahrscheinlicher, als auf dem einen eine Heilige dargestellt ist, welche um die Erlösung einer armen Seele aus dem Fegefeuer betet. Also dürfte Müller diesmal Recht behalten und Herlin bereits 1459 für Nördlingen gemalt haben. Vielleicht hat dieses Werk den äusseren Anstoss dazu gegeben, dass er sich dort niederliess.

Thatsache ist, dass er erst 1461 in den Steuerbüchern erscheint. Von da an bis zu seinem Tode lässt er sich in den Urkunden des Nördlinger Stadtarchivs verfolgen. Ein seltener Glücksfall für den Geschichtsforscher! Von 1461—66 wohnt er in der Gasse „bei dem Wachtturm", zahlt seine Haussteuer und bleibt sie auch bisweilen schuldig. Jedenfalls aber besitzt er in Nördlingen ein Haus, ist dort ansässig und hat nicht, wie irrtümlich behauptet worden ist, in jener Zeit als „fahrender Maler" in Nördlingen gearbeitet, war er ja doch 1466 sogar Kirchenmeister! — Wo er das Jahr darauf gewohnt hat, wissen wir nicht. Von 1468—77 besass er ein Haus neben Martin Forners Bräuhaus in der heute noch vorhandenen Judengasse, wie aus einem Kaufbrief des Nördlinger Stadtarchivs[5] hervorgeht. Nach den Steuerbüchern jener Jahre möchte man zwar glauben, dass er im Gnannengässlein gewohnt habe. Die regelmässig wiederkehrende Bezeichnung „Ins Gnannengässlein" des Steuerbuches erklärt sich aber daraus, dass der Steuereinnehmer vom Rathaus in dieses (längst abgebrochene) Gässlein hineinging, um in die davon abzweigende Judengasse zu gelangen, welch' letztere merkwürdiger Weise in den Steuerbüchern nie mit Namen genannt wird. In der Judengasse steht heute noch ein altes Bräuhaus, das offenbar mit demjenigen Forners identisch ist, denn derartige Anstalten wechseln nicht leicht ihren Platz. An das Bräuhaus stossen zwei alte Häuser an, in deren einem Friedrich Herlin gewohnt haben muss. Es sind schlichte schmucklose Gebäude, die sich in nichts von den übrigen unterscheiden. Von einem nach Norden gerichteten Fenster, das auf eine Maler-Werkstatt schliessen liesse, ist nichts zu sehen. Auch sind die Stockwerke so niedrig, dass man gar nicht begreift, wie da je grosse Altargemälde hergestellt werden konnten! — Indessen hat 1563 ein grosser Brand in Nördlingen gewütet, der, nach seiner Richtung zu urteilen, auch die Judengasse und mithin Herlins ehemaliges Wohnhaus erfasst haben

muss. Die Gasse scheint nach dem Brande im alten Stil und mit Benutzung der alten Mauern wieder aufgebaut worden zu sein. Immerhin ist es möglich, dass Herlins Behausung ursprünglich etwas stattlicher und in den Stockwerken höher gewesen ist. Im Jahre 1478 wohnte er in der Gasse „vor den Barfüssen“ und von 1479 bis zu seinem Tode „im hinteren Loch“. Diese beiden Strassenbezeichnungen existiren heutzutage in Nördlingen nicht mehr.

In den Rechenbüchern (in die der Rat seine Einnahmen und Ausgaben eintragen liess) erscheint Herlin erst 1467, in welchem Jahre er eine rückständige Steuer bezahlte. Im Jahre 1469 aber erhielt er drei Gulden für eine Tafel im Vorwerk vor dem Lepsinger Thor, ferner fünf Pfund für eine „Ausführung“ am Reimlinger Thor. Darunter ist wahrscheinlicher Weise eine Kreuztragung Christi zu verstehen, die sich ja auch zur Ausschmückung eines Stadtthors besonders eignet. Besagte Ausführung war auf ein „Tüchlein“ zu malen, wofür der Künstler eigens eine Vergütung von 1 Pfund, 1 Schilling und 1 Heller erhielt. Offenbar hat man dabei nicht an ein „Gemälde auf Leinwand“ in unserem Sinne zu denken, sondern an eine Leinwandschicht zwischen Malbrett und Kreidegrund, wie sie ja bei Bildern des 15. Jahrhunderts öfters vorkommt, bei Herlin z. B. an dem schönen Marienbild von „1467“. Zur Sache selbst ist auf den guten alten Brauch hinzuweisen, die Stadtthore mit Gemälden zu schmücken. Einige Beispiele davon haben sich bis auf den heutigen Tag erhalten, so der h. Martin am Martinsthor zu Freiburg i. B. In Nördlingen selbst ist uns kein derartiges Gemälde mehr erhalten, dagegen prangen an einigen Thoren noch die prächtigen, in Stein gehauenen deutschen Reichsadler aus dem 15. Jahrhundert, welche die Reichsunmittelbarkeit anzeigten. — In demselben Jahr 1469, in dem Herlin jene ehrenvollen Aufträge vom Rat erhielt, verschmähte er es auch nicht, diesem im Rechnerstüblein einen Tisch grün anzustreichen. Aehnliche handwerkliche Arbeiten hatte er dann in den folgenden Jahren mehrfach zu verrichten, so 1470 sechs Schildlein an dem Leuchter auf der Trinkstube zu bemalen, 71 zwölf Löffelbüchsen und den Zeiger der Uhr auf der Trinkstube zu vergolden, 73 den Adler am Baldinger Thor zu bemalen sowie die übrigen wieder in Stand zu setzen und den Ofen in der Ratstube anzustreichen, 75 sogar die vom Schreiner für die Stadtmetzig hergestellten

Tafeln schwarz anzustreichen und Anderes mehr. Endlich hatte er „des Kaisers Himmel zu malen", unter dem dieser — Friedrich III. — am Palmsonntag 1474 seinen feierlichen Einzug in Nördlingen hielt. Dafür erhielt unser braver Stadtmaler baare 40 Pfund.

So viel über die sicher Friedrich Herlin betreffenden Einträge der Nördlinger Rechenbücher. In diesen Rechenbüchern sind nämlich ausserdem in den Jahren 1461 bis 70 verschiedene an einen Maler Friedrich ausbezahlte Geldsummen gebucht. Damit kann nun sowohl unser Friedrich Herlin als auch Friedrich Walther von Dinkelsbühl[6] gemeint sein, der 1460 in Nördlingen als Bürger aufgenommen wurde und 1462 bis 71 in der Bergergasse wohnte. Der „Maler Friedrich" erhielt nun auch allerlei Aufträge, von denen einige kulturgeschichtlich nicht ganz uninteressant sind. So hatte er 1461 einige Gemälde für das Gefängnis zu malen. Mit solchen Gemälden, natürlich religiösen Inhalts, wurde bezweckt, den Sinn der Uebelthäter zu erweichen, umzustimmen und zu bessern. Dies Bestreben zeugt von wahrer und hoher Kultur und setzt uns bei der sonstigen Denk- und Handlungsweise des Mittelalters in Strafsachen einigermassen in Erstaunen. Ferner sei noch erwähnt, dass der Maler Friedrich unter anderem 1465 ein Ofenbrett in der Ratsstube, zwei Oefen und eine Wand anzustreichen, 66 dagegen drei Lintwurm zu malen hatte. Damit sind wahrscheinlicher Weise Bilder gemeint, die den h. Georg im Kampf mit dem Drachen darstellen sollten. Im Jahre 1467 hatte er dann die Wasserspeier an den Erkern am Lepsinger Thor, 68 neunzehn Schiessfähnlein, 70 vier Adler am neuen Turm, wo das Wasser in die Stadt geht, zu bemalen und das Gitter sowie den Ofen auf der Trinkstube rot anzustreichen. Es ist amüsant zu beobachten, wie sehr dem löblichen Magistrat die würdige Ausstattung seiner Trinkstube zu schaffen machte. Auf diese bezieht sich gleich noch ein Eintrag des 1470er Rechenbuches: ein Maler Friedrich mit dem Bart erhält nämlich 4 Pfund für 20 Schiltlein am Ofen auf der Trinkstube. Mit diesem bärtigen Maler muss Friedrich Walther gemeint sein, wenigstens hat sich Herlin auf dem Familien-Altar von „1488" völlig bartlos dargestellt.

Nach 1475 kommt der Name unseres Künstlers in den Rechenbüchern nicht mehr vor. Nur 1483 hat ein Maler Herlin 50 Tafeln der Fleischbank schwarz zu färben, was sich aber

ebenso gut wie auf Friedrich Herlin auch auf einen seiner Söhne beziehen kann, von denen zwei das Handwerk ihres Vaters erlernten.

Ob wir nun die verschiedenen zweierlei Deutung fähigen Einträge mitberücksichtigen oder ob wir diejenigen allein ins Auge fassen, die sich nur auf Friedrich Herlin beziehen können, so viel steht fest, dass dieser von 1469 bis 75 eine Art wohlbestallter Ratsmalermeister gewesen ist, dem der Magistrat vorzugsweise seine Aufträge zukommen liess. Später erscheinen dann andere Maler in den Rechenbüchern: Nikolaus Rosspach, Hans Degen, Sebald Popp, hauptsächlich aber ein gewisser Schandler und — 1474 bereits — Jobst Reimlinger. Jedenfalls — und das ist die interessante Schlussfolgerung aus den vielen erwähnten Einzelthatsachen — liefert uns das Wirken Herlins einen recht augenfälligen neuen Beweis für die alte Thatsache, dass im Mittelalter handwerkliche und künstlerische Thätigkeit unbedenklich von ein- und derselben Persönlichkeit ausgeübt wurden, dass Kunst und Handwerk überhaupt — so zu sagen — in einander flossen. Aber mit der ganzen Art und Weise unseres Herlin reimt sich die ausgedehnte handwerkliche Betriebsamkeit doch besonders gut zusammen, lernen wir ihn ja auch aus seinen grossen Tafelwerken und sonstigen Bildern als einen recht handwerklichen Meister kennen.

Diese grossen Tafelwerke erzählen uns das interessanteste und wichtigste Kapitel aus seinem Leben. Der Altarflügel von „1459" ist bereits mehrfach gedacht worden. In die 60er Jahre fallen wahrscheinlicher Weise der sogenannte Fuchshart'sche Altar, jetzt auseinander genommen und grösstenteils in der Nördlinger Stadtgalerie befindlich, und der Dinkelsbühler Altar. Ferner vollendete Herlin „1466" das grosse Tafelwerk, das heute noch den Hochaltar der St. Jakobskirche in seiner Vaterstadt Rothenburg ziert, und malte „1467" ein liebliches Marienbild für die Rothenburger Familie der „Fergen". Das Datum „1472" trägt der Bopfinger Altar. Zwei Jahreszahlen „1468" und „1488" ein grosser Ecce homo in der Nördlinger Stadtgalerie. Und von „1488" ist auch der gleichfalls daselbst aufgestellte sogenannte Herlin'sche Familien-Altar. Nach meiner Ueberzeugung hat der Künstler nun alle diese Werke in Nördlingen geschaffen. Hier hatte er sein Haus, seine Werkstatt und seine Bequemlichkeit. Es ist durchaus unwahrscheinlich, dass er eigens nach Dinkelsbühl oder nach

Bopfingen übersiedelte, um daselbst die betreffenden Altarwerke zu malen. Dagegen sprechen auch laut und vernehmlich die Nördlinger Urkunden! — Ferner berichtet uns die Inschrift am Bopfinger Altar ausdrücklich von einem „Herlin Maler zu Nördlingen". Dabei ist auf den wichtigen Unterschied zwischen der Fassung dieser Unterschrift und dem Wortlaut des Bürgerbriefs zu achten: „Meister Friedrich Herlin von Rothenburg, Maler." Dort heisst es: Herlin, welcher in Nördlingen Maler ist. Hier: Herlin aus Rothenburg, welcher Maler ist, bezw. der aus Rothenburg gebürtige Herlin, welcher Maler ist.

Das Bopfinger Altarwerk brachte unserem Künstler nach dem Salbuch in der dortigen Pfarr-Registratur 300 Gulden ein,[7] gewiss eine beträchtliche Summe für jene Zeit. Wenn wir annehmen — und zum Gegenteil liegt kein Grund vor —, dass er für die anderen grossen Altarwerke ebenso gut bezahlt wurde, so können wir daraus, sowie aus den Einträgen der Rechen- und Steuerbücher den gewiss nicht allzukühnen Schluss ziehen, dass Herlin sich günstiger Lebensverhältnisse erfreuen durfte. Und nicht nur ein gutgestellter, sondern auch ein angesehener Mann muss er gewesen sein, da er bereits 1466, also vor seiner Bürgeraufnahme, das Amt eines Kirchenmeisters inne hatte. Besonders aber aus der ehrenvollen Bürgeraufnahme selbst geht hervor, dass die Nördlinger den Wert ihres Friedrich Herlin zu schätzen wussten. Es ist leicht möglich, dass er damals — 1467 — nach seiner Vaterstadt Rothenburg, für die er im Jahre vorher das grosse Altarwerk der Jakobskirche vollendet hatte und zu jener Zeit ein Marienbild im Auftrag der Familie der „Fergen" malte, überzusiedeln beabsichtigte oder gar — wofür besonders das Fehlen seines Namens im 1467er Rechenbuch (und allein in diesem!) sprechen würde — bereits übergesiedelt war, und dass ihn der Nördlinger Rat durch Erteilung des Bürgerrechtes unter ausserordentlich günstigen Bedingungen für seine Stadt zu halten, bezw. wiederzugewinnen wusste. Er wurde nämlich von den üblichen Bürgerpflichten entbunden, als Reisiger ins Feld zu ziehen (raisen), an den Befestigungsarbeiten der Stadt Teil zu nehmen (graben), die nächtlichen Wachen zu thun (wachen) und — Steuern zu zahlen. Nur die Haussteuer hatte er zu entrichten. Dass Herlin diese Vergünstigungen erhalten habe

„als ein Maler, der mit niederländischer Arbeit umgehen könne“, ist nun von dem Chronisten Joh. Müller behauptet und von einigen Kunsthistorikern (Waagen, Kugler) ihm nachgesprochen, aber bereits von Schnaase [8] gründlich widerlegt worden. In der That steht davon in dem Nördlinger Bürgerbuch auch kein Sterbenswörtlein. Diese gekünstelte Begründung scheint Müller vielmehr geradezu aus der Luft gegriffen zu haben. Sie ist aber auch an und für sich unsinnig, denn was verstanden wohl die guten Nördlinger Bürger von anno 1467 von niederländischer Malerei?! — Wohl aber sahen sie mit ihren offenen Augen' dass Herlin „gut malen“ konnte, und deshalb suchten sie ihn für ihre Stadt zu gewinnen und zu halten.

Vermählt war er mit der schönen braunäugigen Margareta Berlin. Wir können auf den Vornamen daraus schliessen, dass die h. Margareta auf dem grossen Familien-Altar von „1488“ die „Hausfrau“ des Künstlers patronisiert; auf den Nachnamen daraus, dass zu den Füssen der Letzteren auf dem nämlichen Altar ein Wappenschild mit einem Bärlein angebracht ist und die Familie Berlin in Nördlingen damals urkundlich vorkommt. [9] Auch Joh. Müller nennt Herlins Frau eine Berlin, wahrscheinlich aus demselben Grunde. Margareta schenkte ihrem Hausherrn 5 Töchter und 4 Söhne: Laux, Hans, Jörg und David, von denen zwei, wie bereits erwähnt, das Handwerk ihres Vaters erlernten. Ja, der Maler-Beruf erbte sich noch auf weitere Geschlechter fort. Aber alle die malenden Nachkommen Herlin's blieben, nach den in Nördlingen erhaltenen Proben zu urteilen, im rein Handwerklichen stecken, so dass es unangebracht wäre, sich an dieser Stelle mit ihnen zu beschäftigen. Sie können höchstens ein rein lokalgeschichtliches Interesse beanspruchen.

Der alte Friedrich Herlin selbst ist 1499 oder 1500 gestorben. Es ist dies eine Thatsache und nicht bloss „wahrscheinlich“, wie Janitschek sagt. Unser Friedrich Herlin fehlt nämlich nicht nur von 1500 an in den Steuerbüchern, sondern es tritt auch mit diesem Jahre als Steuerzahler für dieselben beiden Häuser am hinteren Loch und mit demselben Zins, wie bisher der Vater, der vordem in den Steuerbüchern noch niemals erwähnte Jörg [10] Herlin auf.

Gesicherte Werke.

Frühzeit.

1. Die beiden Altarflügel von «1459».

Für die St. Emmerans- oder Gottesackerkirche von Nördlingen gemalt. Jetzt im Münchener National-Museum J.-Nr. 3329 und 3330 und in der Nördlinger Stadtgalerie H. 3, 12 und 19. — Joh. Müller, Collectaneen Bl. 28 Rücks. und 104 Rücks. — Waagen, Kunstwerke I, 359. — Schnaase 409. — Wilh. Schmidt, Zschft. III, 37 und 38.
Abb. 1 und 2.

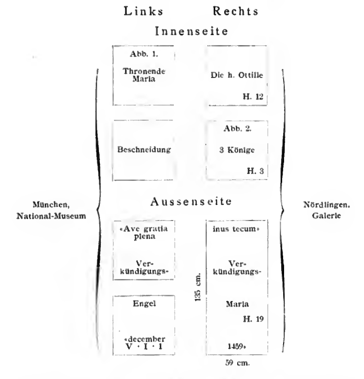
Im National-Museum zu München befinden sich zwei gleich grosse Bilder, dort „Art Herlins" genannt, von Wilh. Schmidt aber bereits richtig als eigenhändige Arbeiten dem Künstler zuerkannt. Auf dem einen ist die Beschneidung Christi dargestellt. Auf dem anderen eine thronende Maria mit dem Kinde, dem sie einen Apfel reicht (Abb. 1). Auf den Rückseiten aber, was bisher gänzlich übersehen worden ist, je die obere und die untere Hälfte eines in barbarischer Weise quer auseinander gesägten schönen Verkündigungs-Engels. Daraus ergibt sich, dass beide Stücke ursprünglich zusammengehört und einen Altarflügel gebildet haben, dessen Rückseite eben jener Engel geziert hat. Der Engel hält ein Spruchband in den Händen mit den Worten: „Ave gratia plena . . ." Zu seinen Füssen steht: „december VII . . ." Beider Inschriften Fortsetzung habe ich nun auf einem in den Maassen und im Stil mit dem Engel völlig übereinstimmenden Bilde der Verkündigungs-Maria in der Nördlinger Stadtgalerie gefunden. Oben auf dem Ende des Spruchbands: „. . . inus tecum", unten „1459". Wie Maasse und Stil der Bilder, so stimmen auch Grösse und Charakter der Inschriften-Teile überein. Das Fehlen der Mitte des Ave

maria erklärt sich daraus, dass bei dem Engel, wie das Aussehen der Holztafel beweist, rechts ein Vertikalstückchen abgesägt ist. Diese Beschädigung verhindert uns auch zu erkennen, ob wir den 7., 8. oder 9. Dezember zu lesen haben. Jedenfalls hat die Maria zu jenem Engel gehört und die Rückseite eines Altarflügels gebildet, welcher dem Münchener als Gegenstück diente. — Dicht neben der Maria hängen in der Nördlinger Galerie ein Dreikönigsbild (Abb. 2) und eine h. Ottilie,[11] welche zusammengenommen der Grösse der Maria entsprechen, mit ihr zugleich von Herrn Hofrat Christian Mayer erworben worden sind und endlich sowohl mit der Maria als auch mit den Münchener Bildern stilistisch übereinstimmen. Die geringe Dicke und überhaupt die ganze Beschaffenheit der Bretter, auf denen die Nördlinger drei Bilder sitzen, lassen sich nur daraus erklären, dass hier ein Auseinandersägen stattgefunden hat. Danach kann es keinem Zweifel unterliegen, dass das Dreikönigsbild und die betende Ottilie zusammen die Vorderseite der Verkündigungs-Maria gebildet haben. Der so in Gedanken rekonstruierte Altarflügel muss das Gegenstück des Münchener Flügels gewesen sein. Diese Zusammengehörigkeit wird überdies durch den Chronisten Joh. Müller und besonders durch Waagen bestätigt, welche die beiden Altarflügel noch beisammen gesehen haben. Nach ihren Worten und nach der ganzen Sachlage stellt sich die Rekonstruktion der beiden Altarflügel wie umstehend dar (s. pag. 14).

Die Bilder sitzen auf Nadelholz, wie überhaupt fast ausnahmslos alle Bilder, die in der vorliegenden Abhandlung zu besprechen sein werden.[12]

Die Altarflügel von „1459“ sind weder mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, noch urkundlich beglaubigt. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass sie von Herlin eigenhändig ausgeführt worden sind, denn sie stimmen mit seinen bezeichneten Werken in Rothenburg und Bopfingen haarscharf überein. Die stilistische Analyse, die jetzt von ihnen gegeben werden soll, gilt daher zugleich für sämmtliche andere Originalarbeiten des Künstlers. Eine grosse künstlerische Gewissenhaftigkeit ist das Höchste, was man zu Herlins Lobe anführen kann. Mit ihr paart sich schlichter deutscher Ernst, der nur durch eine gewisse hausbackene Gemütlichkeit der Auffassung gemildert wird. Der Ausdruck der von ihm gemalten Köpfe ist ziemlich leer, nament-

lich bei den Frauen; die Haltung der Figuren starr und von geringer Bewegungsfähigkeit; das Gewandgefältel schlicht; die Ausführung der Einzelheiten, z. B. der Geräte oder der Gewandmuster, überaus sorgfältig; die Färbung hell und frisch, bunt und klar, und die verschiedenen Farben-Töne meist ungebrochen. Im



einzelnen sind die hageren gefurchten Männergesichter hervorzuheben; das kurze Kinn; die lange, unten rundkolbige Nase; die länglichen schmalen Ohren, die oben, unten und in der Mitte von gleicher Breite sind (z. B. beim knieenden König, Abb. 2, und bei dem Manne im Fegefeuer); die massige perrückenartige Haarbehandlung mit einzelnen sich davon ablösenden feinen Härchen (beim König

mit dem Barett in der Hand, Abb. 2, oder beim Zuschauer der Beschneidung ganz links); und endlich die knöchernen Hände mit stark abgebogenem Daumen (bei der betenden Ottilie) und mit vielen kräftigen Falten, besonders einer überkräftigen Falte in der Mitte der inneren Handfläche (bei der Verkündigungs-Maria und beim Joseph der Beschneidung). Sehr bezeichnend ist auch die eigentümliche Darstellung des Geländes mit den Schlängelwegen, die sich wie helle Streifen von dem dunkeln Erdreich abheben, und in die sich wiederum ganz schmale dunkle Streifen hineinerstrecken. Sehr bezeichnend sind auch die Hintergrunds-Baulichkeiten, unter denen zweitürmige gotische Dome besonders ins Auge fallen.

Alle die aufgezählten Merkmale aber kommen so bei keinem anderen Maler vor und liefern in ihrer Gesammtheit einen untrüglichen Beweis für die Autorschaft Herlins.

Herlin hat also einen ihm allein eigenen, rein persönlichen Stil.

Darauf haben hauptsächlich drei Faktoren eingewirkt: des Künstlers Naturell; die Umgebung, in der er geboren wurde, aufwuchs und lebte; endlich die altniederländische Kunst.

Die niederländische Malerei hat auf Herlin den allerentschiedensten Einfluss ausgeübt. In den Motiven, in der Komposition und in der Formensprache. Die thronende Maria mit dem Kinde ist ein Lieblingsvorwurf des Jan van Eyck. Ebenso des Hans Memling.[13] Gerade an die Memlingsche Fassung erinnert diejenige des Herlin. Zum Vergleich eignet sich das Memlingsche Schulbild im Städelschen Institut zu Frankfurt nach dem in Strassburg verbrannten Originalgemälde. Oder Memlings Maria mit der von zwei Heiligen patronisierten zahlreichen Stifterfamilie im Louvre: Thron; Drapierung des Gewandes; Haltung und Kopftypus der Mutter Gottes; die Art, wie sie das Kind umfasst, hat Herlin seinen Vorbildern abgeguckt. Auch das Spiel mit dem Apfel ist bei den Altniederländern sehr üblich; man vergleiche Memlings Berliner oder Brügger Maria. An Memling selbst kann sich Herlin allerdings nicht angelehnt haben, da er 1459 spätestens die Niederlande verliess, jener aber erst 1477 in den Urkunden erscheint. Memlings ältestes Bild ist von 1469, das erste datierte von 1479, das angezogene Frankfurter Schulbild gar erst von 1480. Trotzdem darf in diesem Zusammen-

hang auf jenes Frankfurter Bild und überhaupt auf Memling Bezug genommen werden. Wenn nicht an Memling selbst, so hat sich Herlin eben an niederländische Muster, die ihnen beiden gemeinsam waren, angelehnt. Anders wenigstens lässt sich die unverkennbare Uebereinstimmung, die gelegentlich zwischen ihnen hervortritt, nicht erklären. Hauptsächlich und in erster Linie ist Herlin aber jedenfalls von Rogier beeinflusst worden. So hat er auch die 1459er Verkündigung nach dem Schema des berühmten Flügelaltars in der Münchener Pinakothek komponiert. Ebenso die Anbetung der Könige. Doch ist er hier verhältnismässig am freiesten vorgegangen. Auch hat er die Handlung auf die wenigen unbedingt notwendigen Hauptpersonen beschränkt und den Schauplatz der Handlung unter Weglassung des üblichen ruinosen Stallgebäudes gänzlich ins Freie verlegt. — Was die Typen anbelangt, so vergleiche man z. B. die Zuschauerin der Beschneidung (ganz rechts) mit der Frau inmitten der linken Gruppe auf dem Tempelgang Mariae im Aachener Domschatz oder den Joseph der Beschneidung mit Rogiers Joseph, die thronende und die Verkündigungs-Maria mit Rogiers und Memlings Mariengestalten: allüberall wird man mit unbefangenem Auge eine offenkundige An- und Entlehnung wahrnehmen können. Uebrigens kehren die Typen Josephs und Mariae, wie wir sie hier — bei den 1459er Altarflügeln — kennen lernen, auf Herlins späteren Werken regelmässig wieder. — Am wichtigsten und bedeutendsten aber ist die rein formale Entlehnung, die sich in vielen Einzelheiten, z. B. den Aermeln, und überhaupt im Wurf der Gewänder mit den spitz auslaufenden Enden, in der Behandlung des Nackten (siehe den Mann im Fegefeuer! —) und nicht am geringsten in der Zeichnung der einzelnen Glieder des menschlichen Körpers äussert. Auch bei Rogier finden wir das kurze Kinn, längliche Ohren und knöcherne Hände mit einer kräftigen Falte in der Mitte der inneren Fläche (z. B. beim Berliner Flügelaltar Nr. 535), nur — in unvergleichlich feinerer Ausführung. Denn der brave Herlin blieb in weitem Abstand hinter seinem grossen Vorbild zurück. Nicht nur dass dieser den Pinsel sicherer und gewandter zu handhaben wusste, er besass auch einen viel feineren Geschmack, einen höher entwickelten künstlerischen Takt und vor allem ein unvergleichlich tieferes Natur-

gefühl. Ein Beispiel statt vieler: Wie fein sind bei Rogier die Handgelenke behandelt, die ja bekanntlich wegen der besonderen Schwierigkeit ihrer künstlerischen Bewältigung einen sicheren Prüfstein für das Können eines Malers bilden; wie hart und unvermittelt sind dagegen bei Herlin die knöchernen Hände an die hölzernen Arme angestückt! —

Nicht der sogenannte Fuchshartsche Altar, wie Janitschek und Reber schreiben, sondern die Altarflügel von „1459“ sind das ältteste datierte Werk unseres Künstlers.

Sie tragen auch deutliche Merkmale einer Jugendarbeit an sich. Besonders in der Komposition. Verhältnismässig am besten ist die Verkündigung komponiert. Sie bildet überhaupt, was schon dem alten Chronisten Johannes Müller aufgefallen ist, weitaus den besten Teil des Ganzen. Hier hat sich Herlin eben ganz einfach an das niederländische Muster angelehnt. Auch bot ihm die Zusammenstellung der beiden grossen Einzelgestalten von vornherein weniger Schwierigkeiten dar und ist ihm auch deshalb besser gelungen, als die klein- und vielfigurigen übrigen Bilder. Der Verkündigung am nächsten in Bezug auf Qualität der Komposition steht die Anbetung der Könige (Abb. 2). Die thronende Maria dagegen, wenn schon gleichfalls niederländischen Vorbildern nachgebildet, sitzt recht unglücklich auf ihrem viel zu breiten Thron in der Bildfläche drin (Abb. 1). Die Komposition ist viel zu breit gedrückt. Die Maria selbst bildet ein langweiliges gleichseitiges Dreieck. Und den Thronsessel in den Raum geschickt hineinzustellen, ist dem Künstler bei seiner mangelhaften Beherrschung der perspektivischen Gesetze nun schon gar nicht gelungen. — Am zerrissensten ist die Darstellung der Heiligen an dem Altar. Hier waren aber auch grosse Schwierigkeiten zu überwinden und ein niederländisches Vorbild dürfte hierfür nicht aufzutreiben gewesen sein. Einen günstigeren Eindruck macht dagegen die Beschneidung, wofür ich auch kein Muster weder bei Rogier noch bei Memling zu nennen wüsste. Die Komposition ist wohl geschlossen und gerundet. Nur sind die Zuschauer zu flach an die Wand gedrückt und überhaupt die einzelnen Figuren nicht scharf genug von einander geschieden.

Ein anderer Beweis dafür, dass wir hier vor einer Jugendarbeit Herlins stehen, liegt in der allgemeinen und wenig eingehen-

den Darstellung der *Landschaft*. In den Werken seiner Reifezeit hat er die Landschaft viel liebevoller und ausführlicher behandelt.

Endlich nehmen wir auf den Innenflügeln gemusterten *Goldgrund* und *Heiligenscheine* mit je drei plastisch aufgesetzten Ringen wahr. (Nur das Christuskind ist durch je drei strahlende Flämmchen ausgezeichnet.) Es sind dies Dinge, die ja bei Herlin gelegentlich auch später wiederkehren, aber doch in etwas anderer Art, und die hier ganz entschieden dazu beitragen, den jugendlich unreifen Eindruck des ganzen Werkes wesentlich zu erhöhen.

Alles in allem genommen, stellen die *Altarflügel von* „1459“ überhaupt *echt Herlinsche Kunst in noch nicht ganz ausgereifter Form* dar.

Blütezeit.

Die Werke der 1460er Jahre.

Nach unserer Berechnung wurde Herlin um 1435 geboren. Danach wäre er 1460 ungefähr 25 Jahre alt gewesen. In diesem Alter beginnt meist die Reife- und Blütezeit der Künstler, die ja bekanntlich in jüngeren Jahren als die Angehörigen anderer Berufsarten ihre besten und höchsten Leistungen zu vollbringen pflegen. In die 1460er Jahre fallen auch die vollkommensten Werke Herlins: das bezeichnete und datierte Rothenburger Altarwerk, das Marienbild für die „Fergen", ferner nach meiner auf stilkritischen Gründen beruhenden Hypothese das Dinkelsbühler Altarwerk und endlich, nach dem Stil und einer alten Ueberlieferung zu urteilen, das grosse Nördlinger Tafelwerk, der sogenannte Fuchshartsche Altar. Ich beginne mit diesem letzteren, da er von der Tradition in die erste Hälfte unseres Decenniums gesetzt wird, womit auch die stilistische Beschaffenheit des Werkes vollkommen übereinstimmt.

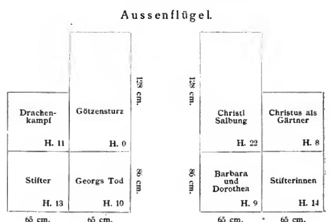
2. Der Hochaltar der Nördlinger St. Georgskirche.

Die Flügel, auseinander genommen und in 16 Einzelbilder zerlegt, in (zwei Zimmern) der Nördlinger Stadtgalerie. Die bemalte Rückseite des Schreins noch am ursprünglichen Platz. — Holzschnitt nach der Darstellung im Tempel bei Schnaase pag. 411 und Kunsthistorische Bilderbogen Nr. 228, 6. — H. 1, 2, 4—11, 13, 14, 20—23. — Neuerdings ist auch die gesammte Rückseite des Altarschreins auf einem Blatte von Höfle aufgenommen worden. Diese Photographie trägt keine Nummer. — Müller, Collectaneen Bl. 28 Rücks., Bl. 68, Bl. 104 Rücks. — Waagen, Kunstwerke I, 347 f. Handbuch 178 f. — Kugler, Handbuch II, 166 f. Schnaase 409 f. — W.W. 114. — Jan. 281 f. — Reber 133.
Abb. 3.

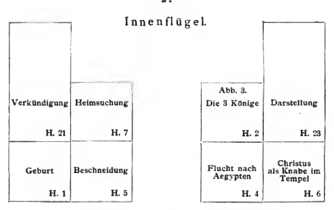
Das gemalte Tafelwerk des Hochaltars in der St. Georgskirche zu Nördlingen war sehr umfangreich. Es umfasste über

20 verschiedene Darstellungen. Möglich, dass Herlin dabei der allgemeine Gedanke vorgeschwebt hat, in seiner Heimat und mit seinen bescheidenen Kunstmitteln ein Gegenstück zu dem Genter Altar der Brüder van Eyck aufzurichten. Muss ja doch dieses gewaltige Werk jedem damaligen Maler, der es auch nur ein Mal gesehen, einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen haben! — Wie bei jenem Genter, so war auch bei unserem Nördlinger Altar die Mitte überhöht. Auf den Aussenflügeln waren hier, wiederum wie beim Genter Altar und vielleicht nach dessen Vorbild, die Stifter kniend und in andächtiges Gebet versunken dargestellt. Ausserdem die drei Hauptbegebenheiten aus der Legende des h. Georgs, des Patrons der Kirche: der Kampf mit dem Drachen; der Sturz der Götzen, vor denen man den Georg zum Opfer zwingen will; und S. Georgs Enthauptung. Ferner zwei Ereignisse aus dem Leben der Maria Magdalena, wie sie dem Herrn die Füsse salbt und wie er ihr als Gärtner erscheint und spricht: Noli me tangere. Endlich die beiden Heiligen Barbara und Dorothea in repräsentativer Gegenüberstellung vor gemustertem Wandteppich, vielleicht das liebenswürdigste Bild der ganzen Folge. Auf den Innenseiten ist die Kindheitsgeschichte Christi erzählt. — Auf der Rückseite des Altarschreins oben das Jüngste Gericht, unten die Passion Christi nebst seiner Auferstehung.

Aussenflügel.



Innenflügel.



Rückseite des Altarschreins.

	Christus als	Weltrichter	
	Engel	Engel	
Himmel	Maria	Johannes	Hölle
Geisselung	Kreuztragung	Kreuzigung	Auferstehung

H. ohne Nr.

Der Altar soll 1683 auseinander genommen worden sein und damals seinen jetzigen Spätrenaissance-Charakter erhalten haben. Der wundervolle holzgeschnitzte Christus, der in Bode's Geschichte der deutschen Plastik in einem schlechten und dem Charakter des hervorragenden Kunstwerkes durchaus nicht gerechten Holzschnitt abgebildet ist, muss aber um gut 150 Jahre älter sein. Mit Herlin haben die fünf plastischen Figuren, die heute auf dem Altar stehen, jedenfalls nichts zu thun.

Die Bilder hat Waagen 1843, als die Flügel an der Rückwand des Altars festgenagelt und der Einwirkung des stärksten Sonnenlichts rücksichtslos preisgegeben waren, sehr „verblichen“ gefunden. Sie müssen unterdessen aufgefrischt worden sein, denn sie machen jetzt in der Nördlinger Stadtgalerie einen in jeder Beziehung günstigen Eindruck, nur thun die bäuerisch grellbunten Rahmen ihrer sonst guten Farben-Wirkung wesentlich Abbruch.

Der bilderreiche Hochaltar der St. Georgskirche war und ist zweifellos kein vollkommenes Kunstwerk. An jenem Genter gemessen, kommt er uns vielmehr wie die gutgemeinte, aber schwache Leistung eines Handwerkers vor. Dennoch werden die Nördlinger von anno 1465 ihren neuen Hochaltar gewiss wie ein Weltwunder angestaunt haben. Aber auch heute noch braucht man nur den strengen Maassstab bei Seite zu lassen und die Bilder unbefangen zu betrachten, um allerlei Gutes an ihnen zu entdecken. Zum Beispiel, dass Herlin wirklich „farbig gesehen“ hat. Der blaue Stahl an Josephs Messer oder an den Hufeisen und am Gebiss des Esels auf der Flucht nach Aegypten ist wirklich stahlblau, das glitzernde Zinngeschirr, die funkelnden Messingplatten des Speisezimmers, in dem Magdalena dem Herrn die Füsse salbt, in ihrer besonderen Farbe und ihrem specifischen Glanz gegeben. Und durch die Fenster hindurch blickt man auf saftige grüne Wiesen, von denen sich freundliche rote Ziegeldächer kräftig abheben, während sich über der ganzen Landschaft ein lachender blauer Himmel mit weissen Wölkchen ausspannt.

An den Stifterbildnissen aber hat Herlin uns gezeigt, was er an positivem Können besessen und in der Schule der Niederländer, dieser geborenen Porträtisten, gelernt hat. Ganz erstaunlich ist es, wie der Künstler diese kräftigen Gestalten und diese derben beschränkten Köpfe im wahrsten Sinne des Wortes „abgemalt“ hat. Geradezu grausig wirkt der rücksichtslose Naturalismus, mit dem die schief gestellten Augen des einen Sohnes ohne eine Spur von Beschönigung dargestellt sind! — Die Art, wie die Figuren knien, wie die Schlagschatten der Füsse getreulich wiedergegeben sind, der luftige Raum zwischen den Beinen erinnert im höchsten Grade an Rogier, z. B. an den Stifter Peeter Bladelin der mehrfach angezogenen Berliner Anbetung des Kindes. — Beachtenswert auf unserem Gruppenbildnis

ist auch die tüchtige Stoffmalerei: die Gewänder, der Fussboden, die Fenster mit den breiten Laibungen und runden Butzenscheiben, der Kirchenstuhl mit der geöffneten Thür.

Von der Georgsfolge dürfte wohl der Drachenkampf am meisten interessieren, weil wir daran eine lebendige Vorstellung von der Farbenpracht eines spätmittelalterlichen Ritters gewinnen. Auf einem Rappen, dessen kohlschwarze Farbe durch weisse Blässe, Maul, Füsse nur noch kräftiger hervorgehoben wird, sitzt der Ritter in blitzender Stahlrüstung. Alles übrige Metall: Schwertgriff, Beschläg des Reitzeuges, Sporen und Steigbügel von funkelndem gelben Messing; alles Lederwerk: Zaumzeug, Sattel, Futter der Rüstung, Schuhe und auch die Helmfeder von glühendem Scharlachrot. An den erhobenen Vorderfüssen des Gauls stahlblaue Hufeisen: so gewähren kräftige Gegensätze leuchtender Farben dem Original einen gewissen Reiz, während in der Abbildung der Mangel an runder Modellierung beim Pferd eine schwächliche — und das Missverhältnis zwischen dem kleinen Tier und dem langen langbeinigen Reiter geradezu eine komische Wirkung hervorbringen. Gerade an solchen schwierigen und weniger gewohnten Aufgaben, wie einem Manne zu Pferd, tritt uns das mangelhafte Können eines mittelalterlichen Malers zweiten Ranges besonders schlagend entgegen. Was wir sehen, ist eben nur eine kindlich allgemeine Wiedergabe der Natur, wie jene Holztiere der Arche Noah, mit denen unsere Kleinen spielen. Für den Bau, für den Organismus des Pferdes tritt uns an jenem Ross des h. Georg auch nicht das geringste Verständnis entgegen. Und so hat Herlin die Tiere fast stets gemalt. So den Hund auf dem Bilde der Darstellung und den Esel auf der Flucht nach Aegypten. So auch auf unserem Drachenkampf das Lamm, welches die Königstochter mit dem einfältigen Gesichtlein am Bändchen hält, und den Drachen selbst, der nicht fliegen, sondern nur am Boden einherschlürfen kann und auch nicht über die geringsten fürchtenswerten Eigenschaften verfügt. Komisch wie dieser Drache wirken auch die Eltern der Königstochter in den Türmlein ihres Palastes. Dagegen beweist das Röhricht an dem Teich, wie es in der näheren Umgebung von Nördlingen öfters vorkommt, beweisen die vorzüglich beobachteten Schwärme wilder Enten mit den charakteristisch langen Hälsen und dem charakteristischen

Flug, dass Herlin dennoch ein offenes Auge für die Natur besass.

Bei den beiden Magdalenen-Bildern ist es interessant zu beobachten, wie der Künstler sich offenbar bemüht hat, den seelischen Ausdruck herauszuarbeiten. Aus den braunen Augen der Sünderin, die dem Herrn die Füsse salbt, quellen Thränen; die Anwesenden sehen ergriffen aus und Christus selbst macht hier wie auch als Gärtner wenigstens einen ernsten und würdigen, wenn auch gewiss keinen erhabenen Eindruck.

An der Rückseite des Altarschreins ist die Ueberhöhung in der Mitte geschickt zu einer alles Andere überragenden Stellung des weltenrichtenden Christus gewählt oder wenigstens ausgenutzt worden. „. . . die Hauptgruppe der Seligen, die von Engeln zur Pforte des himmlischen Jerusalems geleitet wird, ist mit allen Einzelzügen Lochners Jüngstem Gericht in Köln entnommen", schreibt Janitschek. Dies ist aber nicht ganz richtig. Gesammt-Anordnung und -Auffassung stimmen wohl überein, die Einzelheiten aber durchaus nicht. Wenn Janitschek dann fortfährt: „Eigentum des Künstlers aber ist wohl die stark auf Stimmung hinarbeitende Beleuchtung gewesen. Ueber dem auf einem Regenbogen thronenden Weltrichter ist der Himmel von tiefem Blau. Die Seligen, Maria und Johannes stehen in hellem klarem Licht, tiefe Dämmerung dagegen liegt über der Landschaft, welche die Verdammten bewohnen . . .", so hat er sich auch hierin geirrt. Die von ihm gerühmte „Stimmung" ist nämlich dem Restaurator auf Rechnung zu schreiben. Dieser hat offenbar die Schreinrückseite, die vermutlich arg verdorben war, gründlich übermalt und sogar vielfach neue scharfe Umrisse mit ängstlicher Hand hineingezogen, so dass die ursprünglichen Formen an manchen Stellen versüsst und geradezu entstellt worden sind. Trotzdem schaut der Herlinsche Stil aller Orten durch die späteren Veränderungen deutlich hindurch, sowohl in den charakteristischen Landschaften als auch in den nicht minder bezeichnenden Gesichts-Typen. — Schnaase hat geglaubt, die Passions-Scenen einer anderen, einer Schülerhand zuschreiben zu müssen. Schnaase's Herausgeber aber weisen mit vollstem Recht das ganze Werk einer Hand, der Hand des Meisters Friedrich Herlin zu.

Der Altar ist weder urkundlich beglaubigt, noch mit Inschrift, Jahreszahl oder

Wappen versehen. Das Fehlen der Namensunterschrift gerade an diesem Werke im Gegensatz zu einigen späteren sucht Schnaase nun daraus zu erklären, dass Herlin „damals wahrscheinlich noch in fremder Werkstatt" gearbeitet und das Meisterrecht erst nach Vollendung eben dieses Hochaltars erlangt habe. Dies ist aber sicher unrichtig, denn der Maler wird, wie in den späteren, so in dem Nördlinger Steuerbuch von 1461 bereits „Meister" genannt. Uebrigens ist es sehr wohl denkbar, dass der Hochaltar ursprünglich so gut wie der Rothenburger eine Inschrift besessen, diese aber in den Stürmen, die er im Laufe der Jahrhunderte durchzumachen hatte, verloren hat. Wie dem nun auch sein möge, jedenfalls ist die Urheberschaft Herlins bezüglich der Gemälde wegen ihrer stilistischen Uebereinstimmung mit dem bezeichneten Rothenburger Altar unbestreitbar und auch bisher unbestritten.

Aber wann und in wessen Auftrag ist unser Hochaltar gearbeitet worden? — Schnaase, Janitschek und Reber bezeichnen ihn schlankweg als eine Stiftung des Jakob Fuchshart (bezw. der Familie Fuchshart) vom Jahre 1462, wie wenn dies eine geschichtlich feststehende Thatsache wäre. Es ist aber bloss Tradition! — Und zwar lässt sich diese Ueberlieferung nur bis ins vorige Jahrhundert, nämlich bis auf Beyschlags Geschlechts-Historie [14] zurückverfolgen. Aehnlich wie Beyschlag und wahrscheinlich auf ihm fussend, äussert sich dann Müller in seinen Collectaneen beim Abschnitt „Methhandel" ungefähr so: Das erste Getränk der Deutschen war nach dem Wein der Meth. Jakob Fuchshart sass von 1429—66 in Nördlingen und war ein sehr reicher Methhändler. Er stiftete 1462 den Hochaltar der St. Georgskirche. — An anderer Stelle aber nennt derselbe Müller 1465 als Stiftungsjahr. Ferner, die betenden Stifter werden im Höfle'schen Photographien-Verzeichnis als „Familie Euringer (?)" aufgeführt, von Christian Mayer aber noch anders genannt. Nach alledem lässt sich über den Altar nur so viel sagen, dass er wahrscheinlich in der ersten Hälfte der 1460er Jahre entstanden ist. Mit dieser von der literarischen Seite her gewonnenen beiläufigen Datierung stimmt die stilistische Beschaffenheit des Altars vollkommen überein.

In der That steht unser Tafelwerk den vorher besprochenen

beiden Flügeln von 1459 stilistisch recht nahe. Nur ist Herlins Art und Kunst im Verlauf der wenigen Jahre einerseits ausgeglichener und reifer, andererseits aber auch starrer geworden. So grobe Verstösse gegen das natürliche Ebenmaass des menschlichen Körpers, wie die klobigen übergrossen Hände jener am Altar knienden Heiligen, dürfte man hier vergebens suchen. Ferner ist Herlin in der Darstellung der Landschaft reicher und mannigfaltiger, in der Perspektive tüchtiger geworden. Die Hintergrundsbauten drängen sich nicht mehr so plump auf, sie sind in kleineren Verhältnissen gegeben und wirken natürlicher. Die gemusterten Goldgründe sind der natürlichen Luft gewichen. An Stelle der mit plastisch aufgesetzten Ringen verzierten Nimben sind einfache Scheiben oder je drei Flämmchen getreten. Vor allem ist die Komposition abgerundeter und geschlossener geworden. Sehr lehrreich in jeder dieser Beziehungen ist der Vergleich der beiden Dreikönigsbilder (Abb. 2 u. 3). Auf den ersten Anblick wirkt die spätere Fassung des Gegenstandes unzweifelhaft günstiger. Sie ist luftiger, in der Perspektive richtiger, in der Komposition geschlossener, im Kostümlichen reicher, im Hintergrund mannigfaltiger. Aber andererseits wendet die Maria dem knienden König ein richtiges Puppenköpfchen zu, während sie 1459 noch ein natürlich menschliches Antlitz besass. Und der Mohrenkönig kam damals, gerade wie auf dem Münchener Gemälde des Rogier, strack und fest und natürlich herangeschritten, jetzt aber steht er in all' der Pracht seiner Kleider starr und gezwungen da! — Unterschiede dieser Art ziehen sich durch alle Teile der beiden Altarwerke. Man vergleiche etwa noch den natürlichen Kopf der 1459er Verkündigungs-Maria mit den Puppenköpfchen der beiden Heiligen Dorothea und Barbara. Der ganze Unterschied erklärt sich daraus, dass Herlin eben älter, reifer und routinierter geworden, aber die erste Jugendfrische bereits verloren und — die von treuer Naturbeobachtung gesättigte Formensprache seiner niederländischen Vorbilder nicht mehr so lebendig im Kopfe hatte. Umso enger aber schloss er sich in den Motiven an die Niederländer, an Rogier an. Namentlich bei der Erzählung der Kindheitsgeschichte Jesu. Zur Anbetung vergleiche man den Berliner Flügelaltar Nr. 535, zur Darstellung das Münchener Gemälde Nr. 103. Bei dieser Herlin'schen Darstellung ist nicht nur die Jungfrau mit den

Tauben von Rogier herübergenommen, sondern auch die Scenerie, „eine an St. Gereon in Köln erinnernde Kuppelkirche des Uebergangsstils".[15] Schnaase hat hervorgehoben, dass das Triforium mit geradem Gebälk, das uns in dieser gemalten Kirche überrascht, in Belgien mehrfach vorkommt, und dass Herlin überhaupt die architektonischen Formen, die er auf seinen Bildern anwendet, „in Deutschland nicht, wohl aber in Belgien gesehen haben konnte". In der That dürfte man für Herlins gemalte Bauten, z. B. für den Centralbau (Drachenkampf) oder den doppeltürmigen Dom (Drachenkampf, Flucht nach Aegypten) oder endlich für die hohen Privathäuser mit den die Fenster umrahmenden rundbogigen Lisenen (Heimsuchung) die Muster in Nördlingen, bzw. in seiner näheren und weiteren Umgebung vergeblich suchen, in den Niederlanden dagegen gar leicht finden. Ferner äussert sich der fremde Einfluss in dem hübschen Strassendurchblick auf dem Bilde des jugendlichen Christus zwischen den Schriftgelehrten, in den reizvollen landschaftlichen Gründen, in der eigentümlich zarten Abtönung des Himmels, in der Pracht der Geräte, im Reichtum der Gewänder, in den frischen fröhlichen Farben, besonders in dem charakteristischen Weiss, das in den Schatten ins Grünliche schillert.

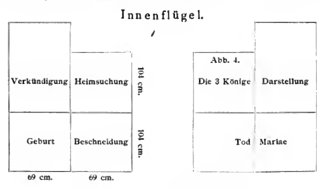
Der Nördlinger Hochaltar ist also künstlerisch reifer wie die Flügel von „1459". Er muss mithin n a c h diesen entstanden sein. Andererseits aber v o r dem Rothenburger Hochaltar von „1466", weil Herlin hier, wie wir sehen werden, stilistische Neuerungen einführt, die am Nördlinger noch nicht vorkommen. Nach alledem ist der Nördlinger Hochaltar, wie es auch die Ueberlieferung besagt, in die erste Hälfte der 1460er Jahre zu setzen.

3. Der Rothenburger Hochaltar von «1466» der St. Jakobskirche.

Photographien beim Ortsphotographen. Der ganze Altar abgebildet bei F ö r s t e r, Denkmale Bd. VI. Bildnerei, eine Tafel ibid. Malerei pag. 73. Der ganze Altar und der Christus der Predella ausserdem bei M ü n z e n b e r g e r, Mittelalterliche Altäre Deutschlands. — S c h o r n, Kunstblatt 1836, p. 5 ff. — W a a g e n, Kunstwerke I, 324 f. — S c h n a a s e, 413/4. — W.W. 114. — J a n. 283.
Abb. 4—6.

Der Rothenburger Hochaltar bildet in jeder Beziehung das würdige Gegenstück „par excellence" zum Nördlinger. Er besitzt

dieselben Grössenverhältnisse und den gleichen Umfang. Auf den Innenflügeln ist hier wie dort die Kindheitsgeschichte Jesu erzählt. Sogar in derselben Anordnung und mit ganz ähnlichen Motiven. Nur an die Stelle der Flucht nach Aegypten und des jugendlichen Jesu im Tempel ist das eine Bild des Todes Mariae getreten. Die Aussenflügel sind 1580 so gründlich übermalt worden, dass sie hier nicht in Betracht kommen. Dafür tritt (an der Vorderseite) eine Predella hinzu, auf der Christus und die zwölf Apostel in Halbfiguren dargestellt sind. Im Altarschrein Plastik. An der Rückseite des Schreins oben das Jüngste Gericht, genau so wie in Nördlingen; unten Abendmahl und Fusswaschung. Das Erfreuliche an dem Altar ist, dass er heute noch an dem Platz steht, für den er ursprünglich geschaffen worden ist.



Rückseite des Altarschreins.

Christus als Weltrichter

Himmel | Maria | Johannes | Hölle

Abendmahl | Fusswaschung

Den T o d M a r i a e hat Schnaase „steifer und ungeschickter" als die übrigen Kompositionen genannt. Mit Recht. Aber die Gründe, die er dafür angibt, dass es Herlin dabei an flandrischen Vorbildern gefehlt habe und dass das „breite unbequeme" Format daran Schuld sein möchte, sind nicht stichhaltig. Das Format, das heisst: die beiden Felder statt des üblichen einen hat Herlin wohl absichtlich gewählt, um die vielen Personen unterbringen zu können. Ferner, sollte der Künstler in den Niederlanden und in Niederdeutschland wirklich keine Darstellungen des Todes Mariae gesehen haben?! — Vor mir liegt eine Abbildung nach einer solchen (im Germanischen Museum) vom Meister der Lyversbergschen Passion, von Reber-Bayersdorfer „um 1460" angesetzt. (Kl. B. Sch. 511.) Die Anordnung ist im wesentlichen dieselbe wie bei Herlin: Maria, nach rechts, im Bett liegend, dessen Kopfende an den linken Bildrand anstösst; die Apostel nach rechts zu um die Sterbende versammelt. Das niederrheinische Bild dürfte Herlin kaum gesehen haben, da es eher nach als vor 1460 entstanden, er aber bereits 1459 für Nördlingen gemalt hat. Immerhin gehen beide Bilder wahrscheinlich auf denselben alten niederländisch-niederrheinischen Typus zurück. Wie geschickt aber hat der Meister der Lyversbergschen Passion den Gegenstand gefasst, wie ungeschickt Herlin! — Dafür muss er die volle Verantwortung allein tragen, nicht das Format, nicht das Fehlen der Vorbilder. So schwierigen Kompositions-Anforderungen war er eben nicht gewachsen. Herzlich langweilig sind die Apostel aneinander gereiht. Und doch hat sich der Maler sichtlich bemüht, die Sache so gut wie möglich zu machen, namentlich auch den Ausdruck des Schmerzes kräftig herauszuarbeiten. Bei dem rechts sitzenden Apostel zeigt der Kopf eine dem Körper entgegengesetzte Wendung. Diese in der That sehr auffällige Körperhaltung hat in Rothenburg zu der Ueberlieferung Veranlassung gegeben, Herlin habe damit den Judas kennzeichnen wollen und diesem den Kopf des geizigen Bürgermeisters von Rothenburg verkehrt aufgesetzt, weil er ihm — dem Herlin — den ausbedungenen Lohn nicht habe zahlen wollen. Die Sache verhält sich natürlich so, dass der Maler um Abwechslung in die eintönige Aneinanderreihung zu bringen, den einen Apostel sich umdrehen lassen wollte, was ihm aber bei seiner mangelhaften Kenntnis der perspektivischen Gesetze gründ-

lich mislungen ist. Ein Gegenstück zu unserem unglückseligen Apostel bildet der eine Schriftgelehrte des Nördlinger Hochaltars, welcher dem jugendlichen Christus im Tempel zuhört. Bemerkenswert an unserer Darstellung des Todes Mariae sind noch die vier Englein, die kniende Frau und namentlich Christus, der mit der Weltkugel in der Linken hinzutritt, um mit erhobener Rechten die Sterbende zu segnen. Sein Heiligen-Abzeichen ist ein einfaches Kreuz, das sich allerdings von dem ornamentierten Goldgrund kräftig abhebt. Endlich beachte man die echt Herlinsche scharfe Umbrechung des Gewandrandes bei dem greisen Apostel Jakobus, welcher — im scharfen Profil gegeben — der ganzen Komposition gleichsam als rechter Eckpfosten dient.

Im Gegensatz zu dem schematischen Nebeneinander der zwölf Apostel am Bett Mariae hat es Herlin vorzüglich verstanden, die Apostelbrustbilder der Predella in bewegten, reizvollen, teilweise geradezu originellen Stellungen zu geben (Abb. 6). Er hat die Apostel mitsammt der Maasswerkbrüstung gemalt, hinter der man sie sich zu denken hat. Diesen Umstand hat er dann recht geschickt zu abwechslungsreichen Motiven benutzt: Simon lehnt sich über die Brüstung — beachtenswert die gut gezeichnete linke Hand desselben! —, Matthaeus hat seine Axt an der Brüstung angehängt, Johannes seinen Schlangenkelch darauf gestellt, Jakobus stützt die Pilger-Muschel darauf und Petrus endlich lässt die an einem Riemchen befestigten Schlüssel darüber hinweghängen (Abb. 6). Die Art, wie dieser dabei das Augenglas, auf dessen Gläsern die Lichtreflexe deutlich angegeben sind, auf seine Nase setzt, erinnert bereits an den um ein Menschenalter jüngeren Niederländer Quentin Massys. Die Köpfe der Apostel sind stark gerunzelt, von vielen Falten und Fältchen durchquert, etwas hart und trocken gemalt, aber gut gezeichnet und auf das sorgfältigste durchgeführt; nicht ein Mal die leichte Rötung der Augenlid-Ränder ist vergessen. Ich gestehe, dass mir diese Apostel-Halbfiguren von dem ganzen grossen Hochaltar am meisten gefallen. Man hat da nicht, wie sonst bei Herlin, mässige Nachbildung niederländischer Vorbilder vor Augen, sondern man kann sich an diesem frischen Hineingreifen ins volle Menschenleben, an dieser kleinbürgerlich gemütlichen Auffassung, von Herzen freuen. Am interessantesten aber ist der Christus, der die Mitte einnimmt (Abb. 5). Er ist mit einem

glühend roten Mantel bekleidet, dessen Ränder mit Edelsteinen reich besetzt sind, er hält in der Linken die Weltkugel, die Rechte segnend erhoben. Die Gesammt-Auffassung, der Bart, das Haar mit den wenigen gewellten Härchen, die sich von der Hauptmasse gelöst haben, erinnert an die van Eycks. Jedenfalls kam es Herlin darauf an, eine hoheitsvolle Erscheinung darzustellen. Wenn nun auch das bescheidene Können hinter dem redlichen Wollen zurückgeblieben ist, so macht der Christuskopf immerhin einen würdigen Eindruck milden Ernstes und abgeklärter Ruhe.

Die Rückseite des Altarschreins. Beim „Abendmahl" sitzen die Jünger um einen langen, Tisch, der parallel zum Bildrand steht: sechs, von hinten gesehen, auf einer Truhe mit Rückenlehne; je einer an den Schmalseiten; die übrigen nebst Christus dem Beschauer gegenüber, jenseits des Tisches. Christus sitzt zwischen Petrus und Johannes, welch' letzterer sich an den Herrn anlehnt. An der Wand hinter Christus zwei Fenster, durch die wir eine Landschaft erblicken, während wir rechts in einen gepflasterten Nebenraum mit vergitterten Fenstern hineinschauen. Ich habe das Abendmahl so ausführlich beschrieben, weil es interessant ist, zu sehen, wie ein schlichter mittelalterlicher Maler diesen Vorwurf aufgegriffen hat, an dem sich die Künstler aller Zeiten und Länder so gern versucht haben. — Die Qualität unseres Abendmahls wie der anderen Bilder der Rückseite ist entschieden geringer, wie sonst bei Herlin, die Zeichnung allgemeiner, die Ausführung weniger sorgfältig. Einzelne Fleischpartien, z. B. Gesicht und Hände des Abendmahlschristus sind nur angelegt. Schliesslich weicht sogar die Form der Hände von der sonst üblichen etwas ab. Man vermisst z. B. das charakteristische Abbiegen des Daumens. Dagegen stimmen die Kopftypen mit dem kurzen Kinn und der unten abgebogenen Nase mit den zweifellos von Herlin gemalten Köpfen völlig überein. Sind nun jene Abweichungen auf eine Schülerhand oder nur auf flüchtigere Arbeit des Meisters zurückzuführen? — Diese Frage dürfte sich schwer beantworten lassen. Ich halte das Letztere für das wahrscheinlichere.

Am linken Aussenflügel, an der Holzleiste, welche das obere vom unteren Bild trennt, befindet sich die echte alte Inschrift: „Dis Werck Hat Gemacht Fridrich Herlein Maler MCCCCLXVI Sant

Jacob." Schnaase hat die Inschrift ihrem Wortlaut entsprechend auf „das Werk", das ganze Werk, Plastik und Malerei bezogen. Jedenfalls sind Gemälde und Bildhauer-Arbeiten des Rothenburger Altars aus der gleichen Zeit. Es ist daher an und für sich nicht unmöglich, dass Herlin auch bei den Letzteren seine Hand im Spiele gehabt hat. War es aber wirklich der Fall? — Es ist dies eine Frage, die sich bei vielen Schnitzaltären mit gemalten Flügeln aufthut, da die Inschriften meist den Maler allein als Urheber, als Objekt aber ohne Einschränkung schlechthin „den Altar" nennen. Allerdings kommt es auch vor, dass neben dem Maler der Bildhauer ausdrücklich namhaft gemacht wird. [So auf dem schönen Bilde der Darstellung Christi im Augsburger Dom, das ursprünglich zu dem Weingartener Altar gehört hat. Hier lesen wir auf dem Gürtel der rotgekleideten Frau (ganz links): „Michel Erhart Pildhauer 1493. Hans Holbain Maler. O mater miserere nobis." —] Ich erkläre nun für meine ganze Abhandlung, dass ich mich mit der schwierigen und wichtigen Frage nach dem wahren Verhältnis des Bildschnitzers zum Maler nicht befasst habe, weil sie nach meiner Ueberzeugung eine eigene Behandlung erfordert. So viel ich aber gesehen, sind die Figuren und Reliefs der Schnitzaltäre, deren Flügel Herlin bemalt hat, jedenfalls nie bloss in Plastik übersetzte Gedanken des Malers, sondern lassen stets auf eine zweite ausgeprägte — selbständige oder nur mitwirkende? — Künstlerpersönlichkeit schliessen. Als das natürlichste erscheint es mir, dass in der Regel der Maler den Altar in Auftrag bekommen und nun seinerseits einem Bildschnitzer die Anfertigung von Figuren und Reliefs übertragen, sich mit ihm über das Gegenständliche, Grössenverhältnisse, Farben, Vergoldung und Hintergrundsmuster verständigt, ihm dagegen keine Vorzeichnung gemacht hat. Dafür spricht besonders der meist vorhandene Qualitäts-Unterschied zwischen Malerei und Plastik, wobei es öfters vorkommt, dass die Letztere künstlerisch höher steht.

Wir beziehen die Inschriften also nur auf die Gemälde. Das Rothenburger Tafelwerk ist das erste und fast das einzige, das Herlins Namen trägt. Auf dieser Bezeichnung baut sich hauptsächlich die kunstgeschichtliche Vorstellung von der Persönlichkeit dieses Malers auf. Ist ja doch die stilistische Uebereinstimmung

mit unserem Altar der Hauptgrund, weshalb man die übrigen Werke dem Herlin gegeben hat.

Der Rothenburger Hochaltar schliesst sich stilistisch eng an den Nördlinger an, ohne jedoch vollkommen damit übereinzustimmen. Die Landschaft fehlt nämlich hier fast ganz. Nur hier und da ragt ein landschaftlicher Mittelgrund in den Goldhintergrund hinein. Dieser ornamentierte Goldgrund, in dem ein heraldisch stilisierter Vogel die grösste Rolle spielt, bildet eine charakteristische Eigentümlichkeit des Rothenburger Hochaltars. Dieser geschmackvolle Hintergrund wirkt aber durchaus nicht etwa so archaïsch, wie der viel plumpere und einfachere der 1459er Flügel.

Ganz abgesehen von dem ornamentierten Goldgrund, der ja auch auf dem Zufall eines besonderen Wunsches von Seiten des Bestellers beruhen kann,[16] besitzt der Rothenburger Altar gegenüber denen in Nördlingen bei aller gegenständlichen, kompositionellen und stilistischen Verwandtschaft dennoch schwer wiegende Unterschiede. Man vergleiche wiederum die Dreikönigsbilder (Abb. 2—4). Ein Mal tritt Joseph hier hinzu. Dann ist die Komposition umgekehrt: Maria rechts, die Könige links. Doch das sind Nebendinge. Unvergleichlich wichtiger sind die stilistischen Neuerungen, die Herlin hier einführt, worauf schon bei der Besprechung des Nördlinger Hochaltars hingewiesen wurde. Wir haben bisher die sitzende Maria bei unserem Künstler stets in natürlich lässiger Haltung angetroffen. Das wird hier anders. Der Volksmund sagt von Jemand, der sich gezwungen und übertrieben gerade hält: er sitzt da, wie wenn er eine Elle verschluckt hätte. In einer solchen Haltung sehen wir die Maria des Rothenburger Dreikönigsbildes. Und dazu kommt noch etwas anderes hinzu. Bisher war Maria stets — was ja auch das Natürlichste — im Dreiviertelprofil, jetzt wird sie mit einem Mal gerade von vorn gegeben. Herlin fasst überhaupt eine merkwürdige Vorliebe für Faceköpfe.[17] Der mittlere König ist auch gerade von vorn genommen. Ebenso gleich drei Personen auf dem benachbarten Bilde der Darstellung. Darunter das Mädchen mit den Tauben, das in Nördlingen im scharfen Profil gegeben war. Ein ähnlicher Unterschied beim Joseph der beiden Darstellungs-Bilder. Und so fort. Auch beim Tod Mariae auffällig viel Faceköpfe.

Der Rothenburger Altar weist also ganz bestimmte und nicht unbedeutende Neuerungen auf. Im übrigen aber stimmt er, wie in jeder anderen, so auch in stilistischer Beziehung mit dem Nördlinger überein. Alles in allem, sind der Nördlinger und der Rothenburger Hochaltar, so zu sagen, als die klassischen Werke des Friedrich Herlin zu betrachten.

4. Das Marienbild von ‹1467›. Rothenburg, Blutkapelle der St. Jakobskirche.

Photographie beim Ortsphotographen. — Waagen, Kunstwerke I, 329 f. — Schnaase, 414. — Jan., 283.
Abb. 7.

Wer je in seinem Leben das Glück gehabt hat, Alt-Rothenburg kennen zu lernen, dem wird von den vielen malerischen Schönheiten eine der malerischsten, von den vielen krausen Sonderbarkeiten jedenfalls die sonderbarste, nämlich die Durchführung der Strasse unter der vorletzten Travée von St. Jakob dauernd im Gedächtnis haften bleiben. Diese Strassendurchführung schneidet gewissermassen von der Hauptkirche die sogenannte Blutkapelle ab, welche heutzutage mancherlei mittelalterliche und spätere Figuren und Bilder beherbergt, darunter, wohl das beste Stück der kleinen Sammlung, ein Marienbild von Friedrich Herlin.

Rechts, auf steinernem Thronsitz, aus dessen Rückenlehne Fialen herauswachsen, welche denen an der Predella des Rothenburger Hochaltars sehr ähnlich sind, die Maria. Auf ihrem Schooss das Kind, eine Rose in den Händen haltend. Links steht die heilige Barbara [18] mit dem Turm. Zu ihren Füssen kniet die Stifterin mit ihren vier Kindern. Auf dem Steinsitz neben der Maria eine Vase mit Lilien. Am Fuss des Thrönchens die Jahreszahl „1467". Rechts ein Wappen mit einem Einhorn, das Wappen der Rothenburger Patrizierfamilie der „Fergen", wie uns der heute noch im Rothenburger Stadtarchiv verwahrte Wappenbrief vom Jahr 1463 berichtet. (Vgl. auch „Wappenbuch", Nürnberg, Rudolph Johann Helmers 1699. Fünfter Teil pag. 245.)

Leider ist das Bild schlecht erhalten. Es blättert nach und nach ganz ab. Und es wäre dringend zu wünschen, dass die Rothenburger Kirchengemeinde für die Erhaltung ihres besten

Stückes schleunigst Sorge tragen möchte! — Der schlechte Zustand, in dem sich das Gemälde befindet, erlaubt uns aber einen Blick in seine Entstehung zu thun. Man nimmt nämlich ganz deutlich zwischen Malgrund und Malbrett eine Leinwandschicht wahr. — Die Maria und die Barbara zeigen hier in ihren Nimben wieder die plastischen Ringe. Aber diese wirken durchaus nicht so plump und so archaïsch wie auf den Flügeln von 1459.

Wiederum ist es der scharfäugige Waagen gewesen, der das Bild als ein Werk Friedrich Herlins erkannt hat. Schnaase hat Waagen beigestimmt. Woltmann-Woermann erwähnen das Bild nicht und Janitschek nennt es „wohl Herlin". Nach meiner Ueberzeugung kann auch nicht der leiseste Zweifel daran bestehen, dass wir es hier mit einer eigenhändigen Arbeit unseres Künstlers zu thun haben. Die charakteristischen Merkmale seines Stils, die bei der Besprechung der 1459er Altarflügel (vgl. pag. 13f.) aufgezählt sind, kehren auch hier wieder. Und zwar schliesst sich das Marienbild eng an den Rothenburger Altar vom Jahre vorher an. Die übereinstimmenden Fialen sind schon erwähnt worden. Man vergleiche ferner den umgeschlagenen Gewandrand der Stifterin mit dem gleichen Motiv beim Jakobus des Todes Mariae. Endlich und vor allem unsere Maria mit derjenigen des Rothenburger Dreikönigsbildes (Abb. 4). Hier wie dort der auffällige Facekopf, hier wie dort die übertrieben und gezwungen aufgerichtete Haltung des Oberkörpers.

Die Facestellung und die aufgerichtete Haltung unterscheiden unsere Maria von der thronenden Mutter Gottes, die Herlin acht Jahre vorher in lässiger Haltung und in Dreiviertel-Profil gemalt hatte (Abb. 1). Vergleichen wir die beiden Bilder! — Der Gegenstand ist der gleiche (bis auf die jetzt hinzutretende Heilige mit den Stiftern), die Fassung eine wesentlich andere. An keinem anderen Beispiel kann man den Fortschritt so gut wahrnehmen, den Herlin im Verlauf weniger Jahre gemacht hat. Namentlich in der Komposition. Aber auch in der Perspektive. Wie unglücklich ist die Maria dort im Bildraum untergebracht, wie glücklich hier! Wie arg ist der Sitz und das Sitzen der Maria dort verzeichnet, hier stimmt Alles leidlich gut zusammen. Und dabei ist der Gegenstand 1467 wenigstens ebenso frisch und lebensvoll aufgefasst und wiedergegeben, wie 1459.

Das Marienbild ist in durchaus niederländischem Geist konzipiert: Maria und ihr Steinsitz, die Patronin und die Knienden. Aber Herlin hat sich dies Mal nicht sklavisch an ein niederländisches Vorbild angelehnt, sondern er hat frei im Geiste seiner Lehrmeister geschaffen.

Herlin ist es hier ausnahmsweise auch gelungen, in die Gruppe der knienden fünf Figuren durch geringe Verschiedenheiten in der Haltung eine gewisse wohlthuende Abwechslung, Leben und Wahrheit hineinzubringen. Endlich sind die Kleinen mit vollstem Verständnis für die kindliche Eigenart erfasst, und man erkennt wenigstens an diesem einen Gemälde, dass unserem Herlin, so steif und starr er sich für gewöhnlich geben mochte, dennoch ein warmes Malerherz im Busen schlug. Auch die Barbara entbehrt nicht jungfräulicher Anmut. Ihre Hände sind schlanker und feiner, ihre ganze Gestalt lieblicher, als dies sonst bei Herlin der Fall zu sein pflegt. Ja, es lässt sich nicht leugnen: über dem Ganzen liegt ein leiser zarter Hauch von Poesie! — Offenbar war der Künstler hier mit wärmerer Empfindung bei der Sache, als bei den grossen Tafelwerken.

* * *

Die 1460er Jahre, in denen Herlin wahrscheinlich den Nördlinger und sicher den Rothenburger Hochaltar mit den trefflichen Apostel-Brustbildern sowie die schöne Rothenburger Maria geschaffen hat, bilden die Blütezeit seiner Kunst. Er gibt da in wenig bewegten Figuren das bescheidene Gute, dessen er fähig war. Mit dem Beginn der 70er Jahre strebt er neue Ziele an, denen er nicht gewachsen war.[19]

Uebergangszeit.

5. Der Hochaltar von «1472» in der St. Blasiuskirche zu Bopfingen.

Passavant, Kunstblatt 1846, Nr. 44 pag. 178. — Schnaase 414. — W.W. 114. — Jan. 284. — Keppler, Württembergs kirchliche Kunstaltertümer 245.

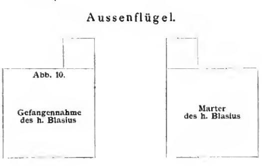
Abb. 8—10.

Innenflügel.

Abb. 8. — Geburt Christi — 181 cm. — 124 cm

Abb. 9. — Anbetung der Könige — 181 cm. — 124 cm.

Aussenflügel.



Rückseite des Altarschreins.

		Veronika-Schweisstuch		
	87 cm.	87 cm.	87 cm.	
105 cm.	Oelberg	Christus vor Pilatus	Geisselung	105 cm.
105 cm.	Dornenkrönung	Christus am Kreuz	Auferstehung	105 cm.
	Predella:	Kreuztragung		

Das Bopfinger Altarwerk unterscheidet sich schon rein äusserlich dadurch von den früheren, dass es weniger Darstellungen umfasst. Dafür sind diese und die einzelnen Figuren darauf in grösserem Maassstab gegeben.

Vorderseite. Bei der Geburt Christi (Abb. 8) kommt Joseph von links herbeigeeilt. Er hat seinen Stecken unter den rechten Arm genommen, um mit der Hand das Licht, das er in der Linken hält, vor dem Winde zu schützen. Er ist ganz in Rot gekleidet. In der Mittelachse des Bildes Maria, gerade von vorn genommen, in der bekannten Haltung einer halb Knienden, halb Stehenden. Weisses Gewand mit grünen Schatten. Der dunkle Mantel gleitet ihr gleichsam gerade von den Schultern herab. Zu ihren Füssen und eng an sie geschmiegt liegt das Kind. Rechts kniet ein junges Mädchen im Goldbrokatkleid mit grünen Aermeln. Facekopf. Zwischen ihr und Maria, aber mehr nach rückwärts, lehnt sich ein zweites junges Mädchen über ein Mäuerlein, um das Kind mit ihrer Laterne zu beleuchten. Von einer Ausnutzung dieses fruchtbaren Motives im malerischen Sinne zu Beleuchtungs-Wirkungen keine Spur! — Herlin macht dazu auch nicht den geringsten Ansatz, wie etwa der um ein Menschenalter ältere Holländer Dierick Bouts mit der kunstgeschichtlich berühmten „Mond- und Fackelbeleuchtung“ auf dem Münchener Pinakothek-Bilde der

Gefangennehmung Christi (Nr. 112). Im Mittelgrund unserer „Geburt“ schreitet eiligen Fusses ein Engel mit einem Hirten herbei. Im Hintergrunde ist eine altdeutsche Stadt mit ihren bunten Häuschen fein säuberlich abgemalt. Man schaut in eine Gasse hinein, die hinten mit einem Thor abschliesst. Mit den herübergenommenen niederländischen Motiven sind einheimisch-schwäbische zusammengestellt. — Die grüne Ferne geht ganz oben in Goldgrund über. Wie man schon aus dieser Beschreibung erkennen kann, unterscheidet sich das Gemälde nicht unwesentlich von Herlins früheren Fassungen desselben Gegenstandes. Der Engel, der Hirt und die beiden Mägdlein, die wohl lediglich aus rein künstlerischer Freude an anmutigen Gestalten hinzugefügt worden sind, treten hier neu hinzu. An Stelle der Wiesen- und Hügellandschaft, bezw. des ornamentierten Hirtengrundes ist das Stadtbild getreten. Die Anbetung der Könige (Abb. 9) ist dagegen nach dem üblichen Schema gegeben, nur dass auch hier im Mittelgrunde ein Englein herbeieilt, das dies Mal den heiligen Joseph geleitet. Beiden Bildern aber sind tiefer und kräftiger als sonst leuchtende Farben gemeinsam, eine unerhörte Pracht der Kostüme und vor allem die eigentümlich hastigen und gezwungenen Bewegungen. Während uns Herlin bisher mehr oder minder ruhige Figuren vorgeführt hatte, kennzeichnet das Bopfinger Altarwerk ein ungestümes Streben nach lebendiger Bewegung. Es lag dies im Geiste der Zeit. Die Bewegungs-Seligkeit kehrt auch an Schüchlins Tiefenbronner Altar von 1469 und ebenso an Zeitbloms Jugendwerken, etwa aus der ersten Hälfte der 80er Jahre, wieder. Sehr charakteristisch auch an dem Ulmer steinernen „Fischkasten“ von 1482. Dem braven Herlin aber ist das Streben nach lebendiger Bewegung bös mislungen. Die kräftig ausschreitenden Mittelgrundfigürchen und der Joseph der Geburt mögen noch hingehen, aber die Bewegungen der h. drei Könige sind doch sehr gespreizt und die beiden Jungfrauengestalten (der Geburt), bei denen die drei Horizontalachsen (Hüften-, Schultern- und Augen-Linie) schief zu einander stehen, recht gezwungen und unnatürlich bewegt. Vollends die Maria. Zwar hat sie die von vorn genommene Ansicht — von den vier Köpfen des Vordergrundes wieder zwei direkt en face! — und die übertrieben gerade Haltung des Oberkörpers mit Herlins

Rothenburger Mariengestalten gemein, aber das übermässig Starre der ganzen Figur, die gezierte Handhaltung und der S-Schwung der Beine tritt doch erst hier neu hinzu. Beachtenswert auch die langen schlanken stark gebogenen Finger, überhaupt die in die Länge gezogenen Körper-Formen. Eine kräftige Stilwandlung ist also unverkennbar, die zwar an sich interessant ist, und beweist, wie Herlin mit der Zeit gegangen und mit ihr sich verändert hat, aber dennoch eine Stilwandlung, die dem Meister im letzten Grunde nicht zum Heile gereicht.

Rückseite. Johannes Müller erzählt in seinen Collectaneen,[20] die rückwärtigen Flügel des Bopfinger Altars seien von Friedrich Walther. Und an anderer Stelle:[21] Walther malte mit Herlin zwei Flügel des Bopfinger Hochaltars, wo auf der Fahne eines Kriegsknechts „W. N. 1469" steht. Auf Müller fusst, wie er selbst zugibt, Schnaase, wenn er schreibt: „. . . die Geburt Christi und die Anbetung der Könige zeigen Herlins Hand, die Bilder aus der Legende des h. Blasius auf der Aussenseite und die aus der Passion auf der Rückseite sind von anderer Hand, mutmasslich von Friedrich Walther von Dinkelsbühl . . ." Auf Schnaase scheint sich dann Janitschek verlassen zu haben, der sich in demselben Sinne äussert. Sehen wir uns die Dinge ein Mal genau an! Wir müssen dabei zwischen rückwärtigen (oder Aussen —) Flügeln einerseits und Schreinrückseite andererseits streng unterscheiden. Die Rückseiten der Flügel (Abb. 10) stimmen mit den Vorderseiten in allem und jedem überein. Man vergleiche darauthin die Farbe, die Behandlung des Erdbodens, die hellen Häuschen. Man beachte im einzelnen die für Herlin äusserst charakteristischen übermässig ausgebildeten Halsmuskeln (etwa des Bischofs am Galgen), überhaupt die Körperformen und auch die Kopftypen. Das vor dem Gefängnis kniende Weib sieht den Frauen der Geburt zum Verwechseln gleich. Nach alledem kann kein Zweifel daran bestehen, dass auch die rückwärtigen Flügel von Herlin selbst ausgeführt worden sind. Die Rückseite des Altarschreins scheint allerdings auf den ersten Anblick mit den Flügeln nicht zusammenzustimmen. Das liegt aber wohl hauptsächlich daran, dass die Flügel, Vorder- und Rückseiten, von Federlein in Ulm restauriert worden sind, während die Schrein-

Rückseite sich in einem geradezu trostlosen Zustand befindet. Sie ist völlig verdorben, arg zerkratzt und von Wurmstichen ganz durchlöchert. Dieser schlechte Zustand erschwert auch ungemein die Beurteilung. Steigt man aber auf der Leiter hinauf und vergleicht man die Bilder im einzelnen genauer, so erkennt man auch hier die charakteristisch Herlin'schen Kopftypen, Hände und landschaftlichen Hintergründe. Der Qualitäts-Unterschied erklärt sich sehr einfach aus der „Rückseite". Auch scheint es mir nicht unmöglich, dass daran ein Geselle unter Herlins Leitung und in seiner Manier mitgearbeitet hat. Aber Friedrich Walther von Dinkelsbühl dürfte dies wohl kaum gewesen sein. Denn dieser war eben kein Geselle, sondern wird in den Nördlinger Urkunden von 1462 an schon Meister genannt. Kann man sich aber vorstellen, dass der Meister Friedrich Walther darin eingewilligt, an dem Altar nur die Rückseite oder gar nur die Schrein-Rückseite zu bemalen?! — Und würde der Meister Friedrich Walther, angenommen, er hätte sich zu einer solchen Gesellen-Arbeit hergegeben, darin eingewilligt haben, in der — noch dazu an den unteren Leisten der rückwärtigen Flügel angebrachten — Inschrift (Abb. 10) gar nicht erwähnt zu werden?! — Denn diese lautet schlechthin: „dis werck hat gemacht friderich herlein moler zuo Nördlingen 1472". Von einem „W. N. 1469" aber habe ich nichts entdecken können. Auch ist es ja bekannt, was man von derlei sogenannten Inschriften zu halten hat. Was sollte auch W. N. heissen?! Etwa Walther aus Nördlingen?! — Also stilistische und logische Gründe sprechen gleich beredt gegen die Beteiligung des Meisters Friedrich Walther von Dinkelsbühl am Bopfinger Altarwerk.

Die Dornenkrönung und die Auferstehung erinnern sehr lebhaft an die Darstellung der gleichen Gegenstände am Nördlinger Hochaltar. Der Christus am Kreuz aber verrät im grossen Ganzen dieselbe Auffassung wie das bekannte Bild von Wolgemut (abgebildet in Rebers Kunstgesch. des Mittelalters. Bd. II, pag. 621). Links bricht Maria zusammen, von Johannes und zwei heiligen Frauen unterstützt. In der Mitte Christus. Rechts mit seinen Kriegsknechten der gute Hauptmann in langem Brokatgewande, in gespreitzter Stellung und mit demonstierender Handhewegung. Sogar das Spruchband mit der Inschrift: „vere vilius (sic!) dei erat

iste“ ist auch vorhanden. Trotzdem möchte ich in Anbetracht des verschiedenen Stils keinen unmittelbaren Zusammenhang mit Wolgemut annehmen.

Ich habe oben darzulegen versucht, dass der Bopfinger Hochaltar eine Wandlung in Herlins Stil erkennen lässt. Gerade diese Stilwandlung macht uns das Bopfinger Tafelwerk von 1472 so wichtig. Umso mehr als uns sonst keine zweite Arbeit unseres Malers aus der Zeit von 1467 bis 1488 bekannt ist. Ausserdem dient aber unser Werk auch ganz vorzüglich dazu, zwischen den Hochaltären in Nördlingen und Rothenburg einerseits und dem sogenannten Familien-Altar andererseits zu vermitteln, den Uebergang von Herlins Riefezeit zur Spätzeit klar erkennen zu lassen.

Spätzeit.

6. Der grosse Ecce homo in der Nördlinger Galerie.

172×114. H. 25. Die Hausmarke abgebildet im Deutschen Kunstblatt 1854, pag. 187, bei Jan. pag. 284 und in der Zschft. N. F. 1894, p. 202. — Müller, Collectaneen. Bl. 150 Rücks. und 154 Rücks. — Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben 1840. p. 43/4. — Waagen, Kunstwerke I, pag. 353/4 und im Deutschen Kunstblatt 1854, p. 187. — Passavant, Kunstbl. 1846, p. 178. — Hassler, Verhandlungen 1855. pag. 73. — Kugler, II, p. 170. — Schnaase, pag. 415/6. — W.W., pag. 114. — Jan., pag. 283/4. — Bach, Zschft. N. F. V, 1894.
Abb. 11.

Eine komplicierte Scenerie. Ein Unten und ein Oben. Und oben wie unten wieder je zwei getrennte Räume. Also im ganzen deren vier. Die Scenerie ist aber nicht etwa übersichtlich dargestellt, sondern der Beschauer muss sich mit Mühe darin zurechtfinden. Die Aufgabe, die vier Räume klar und scharf von einander gesondert darzustellen, überstieg eben in perspektivischer Hinsicht die Kräfte des Malers. — Oben links liegt die Geisselkammer, in der sich die Henkersknechte nach Vollbringung ihres grausamen Geschäfts wieder in Stand setzen. Einer von ihnen hat unterdessen den dornengekrönten und mit dem Purpur bekleideten Christus aus der Geisselkammer unter einem Rundbogen hindurch auf die rechts befindliche Altane hinausgeführt dem Pilatus entgegen, welchem ein Soldat das Schwert der Herrschergewalt, die Spitze nach oben, nachträgt. Ueber eine vordere Brüstung der Altane schaut Pilatus hinab zu den Kriegsknechten und Juden, die da unten (rechts) im Freien herumstehen. Der Maler hat sich bemüht, das kräftigere Licht im Freien gegenüber dem schwächeren in den geschlossenen Räumen durch energische

Betonung der Schlagschatten hervorzuheben. Es ist nun der Moment gewählt, in dem die Juden unter den lebhaftesten Bewegungen „Crucifige — crucifige“ schreien, während Pilatus sein berühmtes „Ecce homo“ ausspricht. Beide Aussprüche sind in grossen gotischen Buchstaben an der Brüstung angebracht. Unten links an der Schwelle des Hauses kniet der Stifter (Abb. 11) mit zusammengelegten Händen, seine Kopfbedeckung liegt auf seiner rechten Schulter, sein geschecktes Hündchen schläft zu seinen Füssen.

Dieser Stifter, besonders sein feiner Porträtkopf, bildet vielleicht den besten, sicherlich den erfreulichsten Teil des umfangreichen Gemäldes. Im übrigen aber wirkt der Ecce homo in Folge der übertriebenen Bewegungen, der misglückten architektonischen Experimente und namentlich des widerlichen Gegenstandes halber wenig erfreulich. Gleichviel ist die Pracht der Farbe und die Tüchtigkeit der Mache anerkennenswert.

Neben dem Stifter hängt an einem Mäuerlein ein Wappenschild mit einer Hausmarke. Das rätselhafte Zeichen hat man früher für ein aus Z und b zusammengesetztes Monogramm Zeitbloms gehalten und daraufhin den Ecce homo diesem Künstler gegeben. Weyermann ist zuerst im Jahr 1829 diesem Irrtum verfallen. Grüneisen, Mauch und Hassler, ja sogar Kugler und Passavant haben ihn dann weiter geschleppt. Waagen sowie der Augsburger Gemälde-Restaurator Eigner sind es gewesen, welche das Bild richtig als Herlin erkannt haben. An Waagen haben sich dann die übrigen Kunsthistoriker angeschlossen. Nur Schnaase schwankt. Er vermag sich weder für Herlin, noch weniger aber für Zeitblom zu entscheiden. Es kann nun auch nicht der leiseste Zweifel daran bestehen, dass das Bild von Herlin gemalt worden ist. Auffassung, Architektur, Färbung, dann die Zeichnung der Einzelheiten, wie der Hände, Ohren, Nasen, Haare, kurz Alles ruft uns überzeugend und gebieterisch zu: ein ganzer Herlin und keine Spur von Zeitblom!

Schwerer als den Urheber ist es, das Entstehungsjahr festzustellen. Auf einem kleinen alten Brettchen, das in der Mitte der unteren Leiste des neuen Rahmens eingelassen ist, steht die echte alte Jahreszahl: „1468“. Darunter auf einem an den Rahmen angestückten Holzbrett die echte alte Inschrift: „Anno dom. 1488 vor mitfasten starb der erber man hans genger zu ulm got wolle

im genedig sein." Man hat die beiden Jahreszahlen allgemein so ausgelegt, dass das Bild 1468 gemalt und die Inschrift im Todesjahr des Stifters 1488 nachträglich hinzugefügt worden sei. So Waagen in „Kunstwerke und Künstler in Deutschland". So Schnaase, so Janitschek. Vergleicht man aber unser Bild ganz unbefangen mit Herlins Gemälden der 60er Jahre, namentlich mit dem in der gleichen Nördlinger Stadtgalerie untergebrachten Tafelwerk des dortigen Hochaltars, so erkennt man bei aller Verwandtschaft wichtige stilistische Unterschiede. Namentlich finden wir in den 60er Jahren niemals so bewegte Figuren wie es die Henkersknechte und Juden des Ecce homo sind. Man vergleiche daraufhin den Henker, welcher im Begriff ist, dem h. Georg das Haupt abzuschlagen, oder die Geisselscene an der Rückwand des Hochaltars in der Nördlinger St. Georgskirche. Auch die gequetschten Maasswerkformen der Brüstung auf dem Ecce homo weichen wesentlich von den schlichten Pässen der Rothenburger Predella (Abb. 6) von 1466 ab. Ebenso der niedrige Christustypus von dem würdigen Christus-Haupt jener Staffel (Abb. 5). Ferner ist die Zeichnung der Einzelheiten, z. B. der Halsmuskeln, noch durchgeführter, die Gesichter sind noch starrer und grimassenhafter geworden. Endlich und vor allem lassen sich gewichtige Unterschiede der Färbung nicht verkennen. Dagegen stimmt der Ecce homo mit dem sogenannten Familien-Altar von 1488, der auch in der Nördlinger Stadtgalerie hängt, haarscharf überein. Z. B. in der gemalten Architektur, in der Freude an der Darstellung mannigfaltiger Innenräume, in der Vorliebe für malerische Ueberschneidungen der einzelnen Gebäudeteile. Der gedrückte Bogen, der uns am Ecce homo (oben links) neu entgegentritt, kehrt auf dem Familienaltar gleich zwei Mal wieder Dazu kommt hier wie dort die auf die Spitze getriebene Starrheit in der Darstellung der menschlichen Köpfe, und vor allem die gänzliche Uebereinstimmung in der Farbe. Hier wie dort das glühende Rot, das helle fröhliche Grün, die bunten Marmorsäulen mit den blaugrünlichen Kapitälen. Wer, ohne sich um die Inschriften zu kümmern, die drei Werke Herlins in der Nördlinger Stadtgalerie studiert und vergleicht, muss zu der Ueberzeugung gelangen, dass zwar alle drei einander sehr ähnlich, der Ecce homo und der Familienaltar aber dennoch näher verwandt sind und dem Tafelwerk des Hochaltars gegenüber eine geschlossene Gruppe

bilden, mithin offenbar auch zeitlich näher zusammengehören. Dies scheint schon Schnaase gefühlt zu haben, wenn er meint, dass sich der Ecce homo „von Herlins Weise, besonders wie sie ums Jahr 1468 war" entferne. Endlich kommt noch, als Moment von sekundärer Bedeutung, hinzu, dass Müller bei der Besprechung des Bildes in seinen Collectaneen an zwei verschiedenen Stellen die ganze Inschrift von 1488 gibt, die Jahreszahl 1468 aber beide Male nicht erwähnt. Nach alledem wage ich die Hypothese, dass das Brettchen mit der echten alten Jahreszahl 1468 im 19. Jahrhundert in Folge eines Versehens zu Unrecht in den neuen Rahmen hineingefügt, der Ecce homo aber 1488 gemalt worden ist.

7. Der Familienaltar von «1488» in der Nördlinger Stadtgalerie.

H. 16, 24 und 15. Kl. B. Sch. Nr. 1399, 1376, 1430. — Müller, Collectaneen Bl. 105. — Waagen, Kunstwerke I, 351 f. — Brulliot, Dictionnaire des Monogrammes, T. I, Nr. 1874. — Schnaase, 414 f. — W.W. 114. — Jan. 284. — Reber, 133 und in den Erläuterungen zum Kl. B. Sch.

87 cm.	186 cm.	87 cm.	
Geburt Christi	Maria mit Stifterfamilie	Der 12jährige Jesus im Tempel	145 cm.
H. 16	H. 24	H. 15	
K.B.Sch.1399	Kl. B. Sch. 1376	K.B.Sch.1430	

Eine ausführliche Beschreibung der Bilder dürfte nach ihrer Veröffentlichung im Klassischen Bilderschatz überflüssig erscheinen. Zu bemerken ist nur, dass, wenn im Bilderschatz gesagt wird, die beiden Flügel hätten zu dem sogenannten Fuchshartschen, das heisst: dem Nördlinger Hochaltar gehört, dies auf einer Verwechslung mit den beiden Bildern des Hochaltars, welche die gleichen Gegenstände darstellen, H. 1 und 6, beruht. In seiner Geschichte der Malerei stellt Reber die Sache auch ganz richtig dar.

An der unteren Rahmenleiste des Familienbildes die neu aufgefrischte, aber echte alte Inschrift: „Anno domini

MCCCCLXXXVIII". Am Fuss der gemalten rechten Ecksäule des rechten Flügels, hart an den Rahmen anstossend und daher unvollständig, die Inschrift:

Frie
Herlen
Malle
1488
FH

Das Monogramm ist unklar, soll aber wohl so viel wie F. H. heissen. Jedenfalls ist die ganze Inschrift, nach den Schriftcharakteren, dem Platz und der Art der Anbringung zu urteilen, gefälscht, das heisst: in viel späterer Zeit (wahrscheinlich in der besten Absicht) hinzugefügt. Vielleicht von einem Nachkommen Herlins. Wahrscheinlicher noch von Johannes Müller.

Dieser erzählt uns, der Familien-Altar habe ehemals in der Zieglerischen Kapelle der Georgskirche, dann neben der Orgel gestanden. Müller fährt dann so fort: „Im Januar 1818, als diese Gemälde durch die Handwerksleute zerstört worden sind, nahm ich sie in mein Haus, der Schreiner Eberhard fügte das mittlere sehr gut zusammen, ich retouchierte dieselben und putzte sie, dass sie wie neu aussehen."

Der Chronist stellt auch die Behauptung auf, dass die Stifter den Maler Friedrich Herlin selbst und seine Familie vorstellen. Dagegen Schnaase: „Es ist ein ganz unbegründeter Einfall des Malers Müller, dem mehrere Schriftsteller gefolgt sind, dass das Bild eine Stiftung von Herlin selbst sei und dass die Porträts ihn mit seiner ganzen Familie darstellten. Der Stifter ist zu Folge seiner Tracht und seines Schutzheiligen wahrscheinlich eine Magistratsperson mit dem Vornamen Lucas." Die anderen Kunsthistoriker stellen sich dagegen auf den Standpunkt Müllers. So Woltmann-Woermann. So Janitschek. So Reber, der sich in den Erläuterungen zum Klassischen Bilderschatz dahin äussert: „Dass der Stifter unser Maler ist, beruht freilich zunächst nur auf Tradition, aber die Anwesenheit des Malerpatrons wie die Wappen mit dem Gildezeichen unterstützen die Annahme." Die lokale Tradition, das Gildezeichen und der Malerpatron erscheinen auch mir von Bedeutung. Ausschlaggebend aber ist das Wappen mit dem

schreitenden Löwen zu Füssen des Stifters. Dieses Wappen kehrt nämlich (zwar in veränderter Stilisierung der späteren Zeit, aber mit demselben charakteristischen Merkmal des schreitenden Löwen) auf dem Epitaphium des Friedrich Herlin, des Urenkels unseres Malers, vom Jahr 1591 in der Georgskirche, ferner auch bei Jesse Herlin wieder. Danach gibt es nur zwei Möglichkeiten. Entweder das kleine Wappenschild unseres Familienbildes ist gefälscht und dafür habe ich keinerlei Anhaltspunkte gefunden oder aber — und das ist meine Ueberzeugung — die Stifterbildnisse stellen in der That den Maler Friedrich Herlin mit seiner Familie dar. Der Maler sieht so aus, wie man ihn sich nach seinen Bildern nicht anders denken kann: ernst und nüchtern, schlicht und tüchtig.

Der Familien-Altar von 1488 weicht nicht unwesentlich von den Werken der 60er Jahre ab. Dagegen hat er mit dem Bopfinger Tafelwerk von 1472 Vieles gemein. Zum Beispiel die Städtebilder in den Hintergründen statt der eigentlichen Landschaft. Die beiden Mägdlein, die am Bopfinger Altar der Geburt Christi beiwohnen, kehren auch hier merkwürdiger Weise in ganz ähnlicher Art wieder. Immerhin lassen sich auch wesentliche Unterschiede vom Bopfinger Altar konstatieren. Man möchte sagen, dass Herlin sich hier selbst wieder gefunden hat. Zwar lassen sich an dem Familienaltar auch viel Faceköpfe nachzählen, aber dieselben fallen hier weder besonders auf, noch aus der ganzen Komposition heraus, sondern sie ordnen sich ganz ungezwungen in diese ein. Es ist dies ein entschiedener Fortschritt gegenüber dem Rothenburger und Bopfinger Tafelwerk. Ferner, die Bewegungen der einzelnen Figuren, z. B. der in der Mitte thronenden Maria, sind wohl viel lebhafter wie in den 60er Jahren, aber doch nicht so übertrieben lebendig und auch nicht so gezwungen wie bei jenem Stilmuster von 1472. Zeuge der Joseph der Geburt. Aber auch die Maria der Geburt und die beiden Jungfrauen sind weder so übermässig noch so manieriert bewegt wie dort. Also die Freude an stürmischer Bewegung hat sich wieder gelegt und die Vorliebe für Vorder-Ansichten thut der Geschlossenheit der Kompositionen keinen Abbruch mehr.

Die Freude an gemalter Architektur und

die Eigentümlichkeit in der Färbung, welche der Familien-Altar aufweist, ist schon beim Ecce homo geschildert worden, der ja diese beiden Eigenschaften mit unserem Werke gemein hat. Merkwürdig sind hier noch die Heiligen-Scheine, welche aus je zwei einfachen Ringen bestehen; allein das Christuskind ist, wie immer bei Herlin, durch die bekannten Flämmchen ausgezeichnet.

Beim linken Flügel treten als wesentlichste Neuerung die beiden kleinen knienden Engel, welche sich aus dem Buche vorlesen, hinzu. Aehnliches mag Herlin in den Niederlanden gesehen haben. Man vergleiche daraufhin Memlings Geburt Christi im Johannes-Spital zu Brügge (K. B. Sch. 728). Im Ganzen aber ist auch Herlins letzte Fassung des Gegenstandes nach dem üblichen Schema gegeben.

Dagegen unterscheidet sich die Darstellung des 12jährigen Jesus im Tempel auf dem rechten Flügel wesentlich von derjenigen des gleichen Gegenstandes auf dem Nördlinger Hoch- (oder sogenannten Fuchshartschen) Altar. (H. 6.) Die Komposition ist völlig verschieden, unvergleichlich geschlossener und besser. Der Knabe tritt dadurch, dass er auf einem erhöhten Sitz thront, sich genau in der Mittelachse des Bildes befindet, keine Ueberschneidung erleidet und auch keine andere menschliche Figur überschneidet, klar und deutlich als Hauptfigur des Bildes hervor. Die Eltern sind bei Seite geschoben. Alle Figuren kreisartig zusammengeschlossen. Ein Vergleich unseres Bildes mit der Fassung der beginnenden 60er Jahre lehrt uns, wie wacker auch ein so handwerksmässiger Meister wie Herlin an seiner Vervollkommnung gearbeitet und wie sehr er sich auch, in kompositioneller Beziehung wenigstens, verbessert hat. Auffällig ist hier noch die lebendige Geberdensprache der Schriftgelehrten und des jugendlichen Jesus. Dieser selbst macht eine recht unglückliche Figur, besonders wirken die grossen plumpen Füsse geradezu abschreckend hässlich.

Das Haupt- und Mittelstück des Familien-Altars erinnert natürlich an das Rothenburger Bild und an die thronende Maria von 1459. Also drei Marienbilder. Zu verschiedenen Zeiten entstanden: 1459, 1467 und 1488. Zur Zeit jugendlicher Unreife, zur Blütezeit und zur Zeit völliger Erstarrung. Die älteste

Fassung weicht am meisten von den beiden anderen ab. Diese beiden sind sehr nahe unter einander verwandt: die Maria von vorn, die patronisierende Heilige, die Stifter. Dennoch grosse Unterschiede! Die letzte Fassung ist in den Motiven die reichste und die reifste in der Komposition. Die Figuren schliessen sich sehr eng und gut zusammen. Keine Stelle des Bildes ist unbelebt. Die architektonischen Formen rahmen die menschlichen Figuren ganz vorzüglich ein. Ferner, die Maria selbst mit ihrem Kinde ist 1488 unvergleichlich kräftiger bewegt als 1467. Aber der Hauch von frischem Leben, der das Rothenburger Muttergottes-Bild durchweht, ist hier nicht mehr zu spüren. Weder kann sich diese Maria mit jener, noch viel weniger die Margaretha mit der Barbara messen. Ebenso entbehrt die Familie Herlin, namentlich die Kinder des individuellen Lebens. Steif und starr und schematisch sind die Stifter aneinander gereiht.

Janitschek preist den Familien-Altar als Herlins Hauptwerk. Ich kann mich diesem Urteil nur in sehr bedingter Weise anschliessen. Nach meiner Ueberzeugung bilden die 60er Jahre Herlins Blütezeit. Damals schuf er am besten, am frischesten und am ansprechendsten. Aber seine Eigenart spricht sich vielleicht in dem Familien-Altar am schärfsten aus. Herlin haftete von jeher ein stark greisenhafter Zug an, etwas Starres, Lebloses, Formelhaftes. Als er nun selbst zu Jahren kam, musste sich dieser Zug naturgemäss besonders ausbilden. Das Starre, Steife, Schematische hat allerdings im Familien-Altar die denkbar höchste Stufe erreicht. Ebenso die minutiöse Durchführung der Einzelheiten, die sich bis auf alle Hautfalten und Hautfältchen erstreckt. Die Hautfalten schneiden an Händen und Füssen hart wie Riemen ins Fleisch ein. In dieser Beziehung unterscheiden sich unsere drei Bilder nicht unwesentlich von den in nächster Nähe hängenden des Nördlinger Hochaltars. Die Durchführung der Einzelheiten ist an dem Familien-Altar in einer Weise auf die Spitze getrieben, dass sie an einzelnen Partien, z. B. am Kopf und Hals des h. Lucas, geradezu einen widerlichen Eindruck macht. Mit solchen Uebertreibungen muss die Tüchtigkeit der Stoffmalerei versöhnen, die sich an Gewändern und Architekturen gleich bewundernswert geltend macht. Die Häuschen der Hintergründe sind bunt angestrichen, die hellroten Ziegelsteine und der dazwischen befindliche

graue Mörtel ganz im Charakter des Materials gegeben. Vom Mittelgrund hebt sich plötzlich und unvermittelt der bläulich-grünliche Hintergrund ab. Am auffälligsten in Bezug auf Färbung sind die bunten Marmorsäulen mit den blaugrünen Kapitälen. Im ganzen darf man wohl sagen, dass in der Färbung der Familien-Altar unter Herlins sämmtlichen Werken die erste Stelle einnimmt. Und ebenso ist der Familien-Altar in kompositioneller Beziehung Herlins Meisterwerk.

Der grosse Ecce homo ist wahrscheinlich, der Familienaltar sicher 1488 entstanden. Es sind die jüngsten datierten Werke unseres Künstlers. Ueberblickt man Herlins sichere Werke, so erkennt man klar und deutlich eine Entwicklung. Diese lässt sich aber nicht auf eine einfache Formel zurückführen. Vielmehr hat man dabei Dreierlei scharf zu unterscheiden. Ein Mal, der Künstler beginnt mit ruhigen, wenig bewegten Scenen und Figuren: 50er und 60er Jahre. Dann folgt, dem Zuge der Zeit entsprechend, eine Periode der stürmischen Bewegung, wofür wir nur ein Beispiel kennen: den Bopfinger Altar. Zum Schluss mässigt sich diese Bewegungsfreudigkeit wieder, ohne aber ganz zu verschwinden: Ecce homo und Familien-Altar. Ferner, in dem was Herlins Stärke ausmacht: in der Färbung und in der Stoffmalerei, namentlich aber in der Komposition ein beständiges sicheres Fortschreiten von der 1459er Jugendarbeit bis zu den 88er Spätwerken. Endlich, in dem was unseres Künstlers Schwäche, aber den Kern und das eigentliche Wesen der Kunst ausmacht: in dem kräftig persönlichen Erfassen und Wiedergeben der Natur und des Lebens lässt sich — allerdings nur mit gewissen Schwankungen — ein anfängliches Aufsteigen bis zu den Rothenburger Apostel-Brustbildern und dem Rothenburger Marienbild und dann ein allmähliches Herabgehen bis zur völligen Erstarrung des Familien-Altars verfolgen.

Aus den letzten elf Lebensjahren Herlins ist uns kein einziges, wenigstens kein einziges bekanntes und jedenfalls kein einziges datiertes Werk erhalten, wie auch die Nördlinger Rechenbücher jener Zeit niemals von irgend einer Thätigkeit für den Rat berichten. Möglich, dass Herlin zur Anfertigung seines eigenen Familien-Altars noch ein Mal alle seine Kräfte zusammengenommen und dann, zwar noch kein Greis, aber vielleicht von einem kör-

perlichen Gebrechen heimgesucht, den Pinsel müde aus der Hand gelegt hat. Wie dem nun auch sein möge, so viel steht fest, dass wir mit den aufgeführten sieben Werken alle diejenigen besprochen haben, bei denen seine Urheberschaft als unumstössliche Thatsache zu betrachten ist. Wir gehen daher zu den mehr oder weniger begründeten Zuschreibungen und den Werkstatt-Arbeiten über.

Zuschreibungen. Werkstatt und Art Herlins.

I. Begründete Zuschreibungen.

Der kleine Ecce homo und die Vera Ikon in der Blutkapelle der St. Jakobskirche zu Rothenburg.

55×83 und 56×70. — Schnaase, D. H. 414. — Jan. 283.

Dieser Ecce homo ist die Halbfigur eines nackten blutbesudelten Christus mit aufgehobenen Händen vor einer rotbraunen mit Sternen gezierten Wand, an der die Marterwerkzeuge: Geissel, Lanze, Rohr und Rute aufgehängt sind. Die Vera Ikon das Bild des gerade von vorn gesehenen dornengekrönten Christushauptes. Beide Bilder sind schlecht erhalten, stark beschmutzt, die Vera Ikon von einem kräftigen Riss von oben bis unten durchschnitten. Bei beiden Bildern (wie bei der Rothenburger Maria von 1467) zwischen Malgrund und Malbrett eine Leinwandschicht. Schnaase's Herausgeber erklären beide Bilder schlechthin für Herlin, während Janitschek sie in einem Atem mit jener Maria nennt und alle drei als „wohl ebenfalls Werke Herlins" bezeichnet. Beides ist nicht scharf genug gefasst. Die zwei in Frage kommenden Bilder stehen nämlich nicht auf derselben künstlerischen Höhe wie die schöne Maria von 1467 und die Urheberschaft Herlins ist daher bei jenen auch nicht so über allen Zweifel erhaben, wie bei dieser. Immerhin halte auch ich es für das Wahrscheinlichste, dass die Bilder von unserem Maler eigenhändig ausgeführt worden sind. Mit dem Ecce homo vergleiche man die Christusfigur des grossen Nördlinger Ecce homo-Gemäldes. Die eigentümlich hölzerne Behandlung des nackten Körpers, der kräftig hervortretende Brustkorb und die starke Einziehung über den Hüften sind beiden Bildern gemeinsam. Dagegen die Köpfe merkwürdig verschieden:

der Rothenburger unvergleichlich edler. Aber das Christushaupt an der Rothenburger Predella ist ja auch viel edler als der Nördlinger Ecce homo! Mit jenem Christus an der Rothenburger Predella besitzt unsere Vera Ikon viel Aehnlichkeit sowohl in der Anordnung und Behandlung von Bart und Haaren als auch in der Zeichnung der Ohren, der langen, sorgfältig gegliederten Nase und des charakteristischen breiten Mundes, wogegen Stirn und Augen allerdings kleiner sind und überhaupt nicht ganz übereinstimmen. Doch ist dabei zu berücksichtigen, dass es sich das eine Mal um die Wiedergabe eines Kopfes in normalem Zustand, das andere Mal im Zustand völliger Erschöpfung handelt. — Ueber den Zeitpunkt der Entstehung lässt sich bei beiden Bildern ihrer ganzen Art nach wenig sagen. Doch ist, nach ihrem Fundort zu urteilen, die Mitte bezw. die zweite Hälfte der 60er Jahre anzunehmen, wozu ihre stilistischen Eigentümlichkeiten auch sehr wohl passen.

* * *

Damit wären alle Bilder besprochen, bei denen ich von Herlins eigenhändiger Urheberschaft überzeugt bin.

II. Zweifelhafte Zuschreibungen.

Der Seiten-Altar (links) in der St. Georgskirche zu Dinkelsbühl.

H. 3. 4 c. — Waagen, Kunstwerke I, 338 f. — WW. 114. — Jan. 283.

Abb. 12 und 13.

Innenflügel.

Verkündigung	80 cm.	80 cm.	Beschneidung
			Abb 12.
Anbetung des Kindes	80 cm.	80 cm.	Die 3 Könige
71 cm.			71 cm.

Aussenflügel.

Abb. 13a.	Abb. 13b.
Die h. Agatha	Der h. Florian

Der Altar, dessen Rückwand sich allerdings an die Kirchenmauer anlehnt, weist keine Inschrift, keine Jahreszahl kein Wappen auf. Das Dinkelsbühler und das Nördlinger Archiv verraten uns auch nichts über Urheber und Entstehungszeit des Altars. Waagen hat ihn unbedenklich dem Friedrich Herlin als

eigenhändige Arbeit zugewiesen. Woltmann-Wœrmann und Janitschek sind ihrem Vorgänger gefolgt, offenbar ohne den Altar gesehen zu haben. Was nun Waagens Taufe anbetrifft, so darf man dabei nicht ausser Acht lassen, dass dieser ohne Abbildungsmaterial arbeitete und sich nur auf sein allerdings staunenswertes Gedächtnis verliess. In der That stimmen die Vorderseiten der Dinkelsbühler Altarflügel im grossen Ganzen mit Herlins Art überein. Im einzelnen ist z. B. die markante Haltung von Stand- und Spielbein beim Mohrenkönig des Dreikönigsbildes genau die gleiche wie bei der Fassung desselben Gegenstandes am Nördlinger Hochaltar. Wenn man aber die Abbildungen nach dem Dinkelsbühler Altar neben Abbildungen nach Herlins gesicherten Werken legt, so erkennt man doch gewichtige Unterschiede (Abb. 2—4, 9, 12). Die Gesammt-Anordnung, -Auffassung und -Wiedergabe ist bei allen Dreikönigsbildern die gleiche, aber die männlichen Köpfe, die Haarbehandlung, die Form der Ohren und die Hintergrunds-Motive weichen von der üblichen Art unseres Künstlers wesentlich ab. Ganz besonderes Gewicht möchte ich auf die grundverschiedene Form des menschlichen Ohrs legen. Sollte Herlin dieses Mal und zwar nur dieses einzige Mal so ganz aus seinem üblichen Geleise gewichen sein? — Oder hat man an eine andere Künstlerhand zu denken? — Oder sind alle Verschiedenheiten doch nur auf gründliche Restauration, d. h. Uebermalung zurückzuführen? —

Die Vorderseiten der Dinkelsbühler Altarflügel sollen ums Jahr 1860 „vom Schmutz gereinigt“ worden sein. Der Restaurator scheint sich jedoch nicht auf das Abnehmen der Schmutzkruste beschränkt, sondern auch an den Bildern nachgemalt zu haben. Wenigstens dürfte das widerwärtig rote Inkarnat der Gesichter, das einen süsslichen und modernen Eindruck macht, auf seine Rechnung zu schreiben sein, umsomehr als es von der gesunden und natürlichen Hautfarbe der rückwärtigen Heiligen, die offenbar nicht restauriert worden sind, grell absticht. Man kann dies deutlich wahrnehmen, wenn man den einen Flügel öffnet, den anderen schliesst. Mag die Restauration viel geändert haben, so kann ich mich doch nicht entschliessen, die oben angeführten stilistischen Verschiedenheiten lediglich auf dieselbe zurückzuführen, umso weniger als gerade die Rückseiten, die sicherlich nicht

übermalt worden sind, am allermeisten, wie wir gleich sehen werden, von Herlins üblicher Art und Weise abweichen. Ich muss daher hinter Waagens Zuteilung ein Fragezeichen setzen, ohne aber bis jetzt statt des Herlin einen anderen richtigeren Malernamen vorschlagen zu können.

Gesetzt aber den Fall, der Dinkelsbühler Altar rührt wirklich von Friedrich Herlin selbst her, in welche Zeit wäre derselbe dann anzusetzen? — Waagen hält den Altar für älter als den Rothenburger wegen seines noch engeren Anschlusses an die niederländische Kunst. Ich kann dem nicht beipflichten, ich kann hier nicht mehr Niederländisches erkennen als sonst bei Herlin. Mir scheint, wenn der Dinkelsbühler Altar wirklich von unserem Künstler gemalt ist, so kann er nur zwischen dem Rothenburger und dem Bopfinger entstanden sein. Mit dem ersteren hat er die übermässig gestreckte Haltung der Maria, die Faceköpfe nnd die scharfen Profile. mit dem Rothenburger Madonnenbild von 1467 und dem Bopfinger Altar die langen schlanken Finger gemein, während er von der Bewegungsfreudigkeit des letzteren schlechterdings noch nichts verrät. Nach alledem wäre ich geneigt, den Dinkelsbühler Altar gegen Ausgang der 1460er Jahre anzusetzen.

Auf den Rückseiten der Flügel sind die beiden gegen Feuersgefahr wirksamen Heiligen dargestellt: Florian und Agatha.[22] Sie hält in der Rechten eine Fackel, in der Linken ein brennendes Haus. Er in beiden Händen ein Wassergefäss, um es über ein brennendes Haus auszuleeren. Das Haus ist fein säuberlich nach der Natur abgemalt mit Staffelgiebel und Turm. Die Heilige trägt über dunklem Gewand einen roten Mantel. Florian steckt in gotischer Rüstung, roten Schuhen, roten Beinkleidern. Er trägt über dem Panzer einen kurzen braunen Mantel, hat blonden Bart und blonde Haare. Die beiden Heiligen machen gleich auf den ersten Blick einen überraschenden Eindruck. Sie überragen qualitativ Alles, was Herlin geschaffen hat, und zugleich die Vorderseiten des Altars, zu dem sie gehören. Man kann dies sogar in der Abbildung (13) erkennen. Auch Waagen spendet den beiden rückwärtigen Flügeln besonderes Lob. Aber nicht nur dass diese qualitativ hervorragen, sie weichen auch von Herlins übrigen Werken, ja sogar von den dazu gehörigen Vorderseiten in

wesentlichen Punkten ab. Ein allgemeiner Zusammenhang mit unserem Künstler ist zwar vorhanden, auch manche Uebereinstimmung im einzelnen, man vergleiche z. B. das Gehölz mit dem Wäldchen auf dem Bopfinger Blasiusbilde (Abb. 10), aber der edle Gesichtsausdruck, die scharf metallische Behandlung der einzelnen Gesichtsteile, besonders der Augenpartien, die Haarbehandlung und die Hände weichen von Herlin durchaus ab. Auf der anderen Seite besitzen die beiden Gestalten eine überraschende Aehnlichkeit mit den Jugendwerken Zeitblom's, z. B. mit dem Kilchberger Schlossaltar, jetzt in der Stuttgarter Galerie (H. 493, 509 etc. Abb. 14). Eine völlige Uebereinstimmung besteht allerdings nicht, denn der Ulmer Künstler gibt in seiner Jugend gedrungenere Proportionen und ist noch etwas ungeschickter in der Bewegung. Im Ganzen aber erinnern die beiden Figuren fast mehr an Zeitblom wie an Herlin. Dies dürfte kaum anzuzweifeln sein. Wie aber diese Thatsache zu erklären ist, darüber liessen sich höchstens Hypothesen aufstellen. Ich möchte nun nicht so weit gehen, die beiden Heiligen mit aller Bestimmtheit dem Ulmer Maler als eigenhändige Werke zuzuweisen, sondern einstweilen die vorsichtigere Bezeichnung: in der Art der Jugendwerke Zeitblom's vorschlagen. An sich wäre es übrigens gar nicht undenkbar, dass dieser auf der Wanderschaft gegen Ende der 1460er Jahre in Friedrich Herlin's Werkstatt gearbeitet, gerade die rückwärtigen Flügel eines Altars in Auftrag bekommen und mit diesen den eigenen Meister übertroffen hat.

Endlich ist es durchaus nicht ausgeschlossen, dass der ganze Dinkelsbühler Altar weder von Herlin noch von Zeitblom, sondern von einem dritten zwischen den beiden in der Mitte stehenden Maler herrührt, der uns im übrigen bis jetzt noch unbekannt ist.

2 147

III. Werkstatt-Arbeiten.

Christus am Kreuz. Sogenanntes Epitaphium einer Frau Müller vom Jahr 1463 in der Nördlinger Stadtgalerie. (H. 27. 125×93. — Müller, Collectaneen Bl. 150. — Waagen, Kunstwerke I, 353. — Schnaase, 413 Anm 1. — W.W. 114.) In der Mittelachse des Bildes, gerade von vorn gesehen, Christus am Kreuz. Links steht Maria mit gefalteten und gesenkten, rechts Johannes mit erhobenen und zusammengelegten Händen. Zu Füssen der Mutter Gottes kniet der Stifter mit seinen vier Söhnen, zu Füssen des Jüngers die Stifterin mit ebenso viel Töchtern. Der gemusterte Goldgrund ähnelt demjenigen der 1459er Flügel, ohne jedoch damit übereinzustimmen. Nach Müllers Erzählung zeigte der alte nicht mehr vorhandene Rahmen die Inschrift: „Anno dm. 1462 Jar starb die erbar fraw Magdalena Hainrich Müllers Hausfraw am suntag nach S michels tag. der selen got genad. R. I. P. 1463.“[23] Heinrich Müller soll Patrizier und Bürgermeister in Nördlingen gewesen sein und Magdalena Fuchshart, eine Schwester von dem angeblichen Stifter des Hochaltars zur Frau gehabt haben. Es mag etwas Wahres in den Worten des alten Chronisten stecken. Wenigstens erblicken wir hinter der Stifterin ein Wappen, dessen charakteristisches Merkmal ein Fuchs bildet, hinter dem Stifter ein solches mit einem Säemann. Und der Säemann war (nach dem geschriebenen Wappenbuch von 1768 im Nördlinger Rathaus und nach Beyschlag Bd. II, p. 332) das Wappenzeichen der Familie Müller.

In der perrückenartigen Haarbehandlung, den abgebogenen Gelenken, in der Form der Ohren, Nasen und Hände, in der Struktur des Geländes, in den übertriebenen Hautfalten, im hellgrünen Gewand und roten Mantel des Johannes erkennt man die Manieren Herlins wieder. Je eingehender man das Bild aber

studiert, umso klarer wird es einem, dass es gegen seine gesicherten Werke stark abfällt und daher nicht von ihm selbst herrühren kann. Die Augen der dargestellten Personen sind runder und lebloser; das Schauen der Menschen ist einfältiger, haben doch die kleinen Mädchen etwas im höchsten Grade Puppenhaftes an sich; die Färbung ist dunkler; die Geländebehandlung allgemeiner; die Zeichnung weniger sicher: die Wangen der Mädchen sind z. B. entweder unnatürlich flach oder geradezu geschwollen. Mit einem Wort: es steckt weniger Natur in dem Bilde.

Dass der Christus am Kreuz einerseits Herlins Manieren zeigt, andererseits qualitativ unter seinen gesicherten Werken steht, ist Thatsache. Wie diese nun zu erklären, darüber können natürlich nur Hypothesen aufgestellt werden. Ich halte es für das Wahrscheinlichste, dass ein tüchtiger, aber der eigenen Individualität entbehrender Schüler oder Geselle Herlins das Bild in dessen Werkstatt unter den Augen des Meisters gemalt hat.

Offenbar gleichfalls eine Werkstattarbeit, aber von einer anderen Gesellenhand ist der Christus als Schmerzensmann von „1469“ der Nördlinger Stadtgalerie. (153×103. Schnaase 417.) Vor einem roten gemusterten Vorhang, welcher an einer blauen Wand aufgehängt ist, steht neben dem Stifter, der in einem wesentlich kleineren Maassstab gegeben ist, Christus „und zwar so, dass aus den Wunden der Füsse Pflanzenstiele aufsteigen, welche durch die durchstochenen Hände durchwachsen und so auf der einen Seite einen Weinstock bilden, dessen Traube sich in den links am Boden stehenden Kelch senkt, auf der anderen über dem Knienden Aehren bilden, also den Stoff der ihm als Laien allein zukommenden Hostie.“ Hinter dem Stifter ein Wappen mit einem Strauss. Unten auf einer Holzleiste in gothischen Buchstaben die Inschrift: „Anno dm. MCCCCLXVIIII starb der erbar Paul Straus am durstag zu mitvasten. der sele got genedig sey.“ Auch dieses Bild zeigt bei geringerer Qualität ganz die Manieren Herlins, sowohl in der Gesammterscheinung wie auch in den Einzelheiten. Man vergleiche aber den Christus mit dem in der Nähe hängenden „Christus als Gärtner“ vom Nördlinger Hochaltar und man wird den grossen Unterschied in der Modellierung des nackten Körpers wahrnehmen, die auf unserem Bilde viel härter, allgemeiner und schlechter ist

als auf jenem. Ebenso der Gesichtsausdruck sowohl Christi als auch des Stifters unvergleichlich geistloser als sonst bei Herlin.

Als dritte, in der Qualität noch geringere, Werkstatt-Arbeit schliesst sich das Jüngste Gericht der Nördlinger Galerie an (105×90. Waagen, Kunstwerke I, 361. Schnaase 416/7). Das Schema ist das bei Herlin und überhaupt übliche. Nur schliesst den grössten Teil des Bildes ein Kreis ein, der durch Spruchbänder religiösen Inhalts gebildet wird. In der Mitte des Kreises Christus als Weltenrichter. Rechts kniet Johannes. Links Maria. In den oberen Zwickeln zwei Engel von merkwürdig abgehackten Bewegungen, welche in die Posaunen des Gerichts stossen. Unten in wesentlich kleinerem Maassstab links die Seligen, rechts die Verdammten. Unter diesen ein Mönch, ein Bischof, ein Papst. In der Mitte kniet der Stifter, der wieder in grösseren Verhältnissen gegeben ist, mit einem Totenkopf! — Das Wappen dürfte wohl dasjenige der Nördlinger Familie Wechsler sein. (Beyschlag, II, 529.) Zeichnung und Behandlung ist hier viel allgemeiner, nicht so sorgfältig ins Detail gehend wie bei Herlins sicheren Werken, namentlich aber die Wiedergabe des Nackten äusserst schwach.

* * *

Die übrigen Werkstatt-Arbeiten des Nördlinger Stadtmuseums verraten sich auf den ersten Blick als solche, stehen qualitativ noch unvergleichlich tiefer und entbehren überhaupt jeglicher künstlerischen Bedeutung.

IV. Falsche Zuschreibungen.

Ein interessantes rundes Wappenschild (Durchmesser 120 cm.) des Nördlinger Stadtmuseums, das in der Mitte den Reichsadler auf einem von drei Engeln gehaltenen Schilde und rings herum, in zwei Kreisen angeordnet, die Wappen der Nördlinger Familien zeigt, wird von der lokalen Tradition auf Herlin zurückgeführt. Dieses Wappenschild ist aus Holz geschnitzt, bemalt und reich vergoldet. Nun ist es durchaus nicht erwiesen und in den Nördlinger Urkunden, in denen unser Meister so häufig erwähnt wird, spricht keine Stelle dafür, dass der „Maler Friedrich Herlin" auch geschnitzt habe. Aber auch die Vorzeichnung für das Wappenschild dürfte kaum von ihm herrühren, da der Kopftypus der Engel von dem üblichen Herlins in jeder Beziehung abweicht. Dagegen ist es natürlich nicht ausgeschlossen, dass das Schild in seiner Werkstatt bemalt und vergoldet worden ist.

(An dieser Stelle sei auch der gleichfalls im Stadtmuseum verwahrten Gewölbeschlusssteine (33×29) gedacht, obgleich sie nicht mit Herlin in Zusammenhang gebracht werden. Sie stammen aus der St. Georgskirche, wo sie durch Kopien auf Eichenholz ersetzt sind. Auf diese Gewölbeschlusssteine sind die Innungsabzeichen aufgemalt, wie Löwe, Adler, Zange, Beil und dgl. Der Armbrust- und der Büchsenschütze sind am interessantesten. Getönte Umrisszeichnungen, deren schwarze Konturen stark markiert sind, auf Goldgrund und daher von kräftiger Farbenwirkung. Der Büchsenschütze grün, der Armbrustschütze rot gekleidet. Dieser ist „1499" datiert. Beide Figuren haben eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit Herlin in der Zeichnung der Augen, Nase, Finger, Haare, aber auch in der Körperform. Dennoch ist es nicht anzunehmen, dass der steife, aber tüchtige Meister elf Jahre nach seinem Familienaltar einerseits so roh, an-

dererseits so frisch und lebendig nach der Natur gearbeitet haben sollte. Man bezeichnet die Malereien wohl am richtigsten als Nördlinger Handwerkerarbeit. Auf alle Fälle sind sie in ihrer Art höchst interessant und nicht ohne einen gewissen Reiz, weil ihr Verfertiger so unmittelbar ins Leben hineingegriffen hat.)

Um bei der Malerei auf Stein zu bleiben, so ist das gewaltige Jüngste Gericht von „1471“ am Triumphbogen des Ulmer Münsters von Einigen dem Herlin zugeschrieben worden, während es Andere dem Ulmer Maler Hans Schüchlin geben. (Abb. in den Ulmer Münsterblättern. Merz, Christliches Kunstblatt 1880, Nr. 9. Lübke, Zschft. XVIII, pag. 201 f. Reber, Bericht (4)375. Keppler, Württembergs Kunstaltertümer, pag. 357. Von Janitschek gar nicht erwähnt! — Von Leopold Weinmayer, München, 1879 restauriert.) Reber fühlt sich vor diesem Bilde an Herlins Altargemälde erinnert. Ich habe da schlechterdings gar keine Aehnlichkeiten herausfinden können. Auch ist es ja schon an und für sich unwahrscheinlich, dass eine Stadt, die u. A. einen Schüchlin den ihren nennen durfte, den ehrenvollsten Auftrag, den sie zu vergeben hatte, einem Fremden erteilt haben sollte! Rebers Hypothese, Jesse Herlin betreffend, scheint mir auch nicht gut gegründet zu sein. Spricht für Schüchlin schon die abstrakte Ueberlegung, so auch manches Stilistische: Zum Beispiel die breiten Männerschädel mit den niedrigen Stirnen. Dagegen sind für ihn die Gewänder wieder viel zu bewegt und die Körperformen zu gedrungen; von der Färbung, die wohl grösstenteils modern sein dürfte, ganz zu schweigen.

Ich gestehe, dass mich das Bild weder an Herlin, noch an Schüchlin, noch an irgend einen anderen bestimmten Tafelmaler überzeugend gemahnt hat. Doch ist es überhaupt eine schwierige und missliche Sache, von Tafelbildern auf Wandgemälde Rückschlüsse zu ziehen. Ferner ist das Jüngste Gericht so hoch angebracht, dass man es beim besten Willen nicht genau studieren kann.[26] Nach meiner Ueberzeugung ist die Frage nach dem Urheber des Jüngsten Gerichtes noch keineswegs beantwortet. Der Nördlinger Maler Friedrich Herlin aber hat es jedenfalls nicht geschaffen.

* * *

Tafelbilder. Der Christus am Kreuz in der St. Georgskirche zu Dinkelsbühl. (Abb. 15. 323×245. Seit 1891 an der Vorderseite des Hochaltars. Früher an der Rückseite, wo Waagen das Werk im Jahre 1843 „ganz verblichen" angetroffen hat. Eine Zeit lang, von 1856—91, soll es sich auch an der Nordwand der Kirche befunden haben. Hauser-München hat das Werk, nach Angabe des Kirchendieners, restauriert und den Goldgrund erneuert. Waagen, Kunstwerke I, 340. W.W. 114. Jan. 258.) Dieser Christus am Kreuz hat dasselbe kunstgeschichtliche Schicksal gehabt wie das eben besprochene Jüngste Gericht. Er ist sowohl dem Herlin als auch dem Schüchlin zugeschrieben worden. „Eins der vorzüglichsten Werke" des Herlin hat Waagen darin gesehen; ihm folgen Woltmann-Woermann. Janitschek giebt es dem Schüchlin.

Es ist eine figurenreiche Komposition. Das klar und scharf hervortretende Mittel- und Hauptstück bildet der Christus am Kreuz, der sehr tief, fast bis auf den Erdboden herabreicht. Zu beiden Seiten die Schächer, die im Gegensatz zu dem Erlöser ganz oben angebracht sind, so dass ihre Füsse von dem wagrechten Balken des Kreuzes Christi verdeckt werden. In der oberen Hälfte der Komposition ausserdem vier reizvolle schwebende Engel. Die zwei innen in weissen, die zwei aussen in gelben Gewändern. Unten links Maria, Johannes, Magdalena und andere Anhänger des Heilands. Rechts Juden und die Kriegsknechte mit ihrem Hauptmann. Unter den Kriegsknechten macht sich besonders derjenige vorn rechts bemerkbar. Er ist von hinten im Dreiviertelprofil gegeben, schaut gleichsam in das Bild hinein und stemmt die Linke energisch in die Seite. Unter den Leuten in bürgerlicher Tracht fällt ein charaktervoller Greisenkopf mit grauem Kinnbart und etwas leidenden Zügen auf. Der Volkswitz sieht daher in ihm das Selbstbildnis des Malers. Er steht noch auf der Seite der Frauen, hart am Kreuzesstamm. — Zu Füssen Mariae Stifter und Stifterin. Vor ihnen ihr Wappen.

Das Werk zeichnet sich durch drei Sonderbarkeiten aus. Ein Mal durch den ungewöhnlichen Umfang. Es dürften nur sehr wenig deutsche mittelalterliche Tafelbilder von dieser Grösse existieren. Dieser ungewöhnliche Umfang soll sich aber (nach einer mir in der Georgskirche zu Dinkelsbühl gewordenen Mitteilung)

sehr einfach daraus erklären, dass das Bild aus vier verschiedenen Tafeln zusammengesetzt ist. Prüft man die Komposition daraufhin, so leuchtet dies ohne Weiteres ein, da sie aus vier Teilen besteht, die sich wohl harmonisch zusammenfügen, aber nicht in einander übergreifen. Die Nähte sollen durch das hölzerne Kreuz Christi verdeckt werden. Denn dieser — und das ist die zweite Merkwürdigkeit! — ist plastisch, alles übrige gemalt. Endlich — und darin besteht die stilistische Eigentümlichkeit des Gemäldes — entbehrt dasselbe ganz und gar der räumlichen Vertiefung. Die Figuren kleben, so zu sagen, am Hintergrund. Oder, anders ausgedrückt: sie treten nicht zurück, in den Hintergrund hinein, sondern gleichsam aus dem Rahmen des Bildes nach vorn heraus.

Schon dieser Umstand allein spricht beredt wie gegen Schüchlin so auch gegen Herlin. Aber auch sonst hat das Gemälde mit dem Letzteren nicht die geringste Verwandtschaft. Von den stilistischen und sonstigen Eigentümlichkeiten des Künstlers, die an seinen sicheren Werken hervortreten, kehrt hier auch nicht eine einzige wieder. Ein Beispiel statt vieler, aber ein schlagendes: die Proportionen des menschlichen Körpers sind ganz andere!

Aber auch an Schüchlins einziges gesichertes Werk, den Tiefenbronner Hochaltar von 1469, hat mich unser Bild in keiner Weise erinnert. Höchstens liessen sich die vier Engel für die Zuschreibung an Schüchlin ins Feld führen. Dagegen stimmt das fragliche Werk mit Wolgemuts bekannter Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (Nr. 231) so überraschend stilistisch und kompositionell überein, dass dies unmöglich auf reinem Zufall beruhen kann. Die Uebereinstimmung tritt namentlich an der Gruppe der Maria und der sie umfangenden Frau hervor. Aber auch am Johannes und an den Kriegsknechten. Ich will nun nicht behaupten, dass gerade Wolgemut unser Bild gemalt haben muss, wohl aber stelle ich die Hypothese auf, dass die Dinkelsbühler Kreuzigung eine Nürnberger Arbeit ist. Auf alle Fälle aber ist sie, was auch schon Waagen hervorgehoben hat, eine vortreffliche Arbeit.

Die Kreuzigung in der fürstlich Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen[25] möchte man daselbst gleichfalls unserm Herlin zuerkennen. Goldgrund. Rückseite: Nikolaus von Bari überreicht den drei nackt im Bett liegenden Schwestern das Mittel

zu ihrer Rettung (106 × 64). Die Kreuzigung ist nach dem üblichen Schema angeordnet. Wie bei Wolgemut. Oder wie in Dinkelsbühl, nur dass die vier Engel fehlen. Das Maihinger Bild klingt allerdings stilistisch an Herlin an, stimmt aber doch mit seiner Manier nicht ganz überein und steht namentlich qualitativ ein gut Stück tiefer. Möglich, dass sich der Maler unserer Kreuzigung an Herlin angelehnt hat; andererseits muss er aber auch Nürnberger Einflüsse erfahren haben. Es ist daher wahrscheinlich ein handwerklicher Meister gewesen, der an der schwäbisch-fränkischen Grenze gelebt und gearbeitet hat. — Die Entstehungszeit des Bildes können wir nach den Wappen ziemlich genau bestimmen. Links ist dasjenige des 1477 verstorbenen Grafen von Oettingen, rechts das Wappen seiner zweiten Gemahlin (er hatte deren drei) angebracht, der Barbara von Cunstätt. Mit dieser war der Graf von 1466 bis zu ihrem 1474 erfolgten Tode vermählt. Daher ist es anzunehmen, dass die Maihinger Kreuzigung auch zwischen 1466 und 74 entstanden ist.

Ein Stifter mit Heiligen (halblebensgrosse Figuren) der Sammlung Marcuard in Florenz wird im Klassischen Bilderschatz unter Nr. 1220 ohne Angabe von Gründen schlechthin als „Friedrich Herlin“ veröffentlicht. So einfach scheint mir denn doch die Sache nicht zu sein. Allerdings besitzt das Werk sowohl in der Gesammterscheinung als auch im Einzelnen mancherlei Aehnlichkeit mit der Art unseres Künstlers. Und ich begreife vollkommen, wie man vor diesem Bilde an Herlin denken konnte. Dennoch kann es nicht von Herlin herrühren, da wesentliche Punkte mit aller Entschiedenheit gegen seine Urheberschaft zeugen. Sowohl die Behandlung des Nackten, die Zeichnung der Hände und der einzelnen Gesichtsteile als auch ganz besonders die Physiognomien. Es lässt sich so etwas ja schwer in Worte fassen. Aber, man betrachte einmal das Kind: es ist bekleidet, besitzt keinen Heiligenschein und sein Ohrläppchen setzt sich entschieden von der wesentlich breiteren Muschel ab. Bei Herlin ist das Jesuskind stets nackt,[26] stets durch drei Flämmchen ausgezeichnet und Herlins Menschen haben nicht breite, sondern längliche Ohren, bei denen die Muschel kaum eine Spur breiter ist als das Läppchen. Ferner, die Stifter pflegen bei Herlin die Hände anders zu halten. Auch widerspricht der Umstand, dass der Donator in

grösserem Maassstab als die Heiligen gegeben, mithin als Hauptperson charakterisiert ist, gründlich den Gepflogenheiten unseres Künstlers. Ebenso wenig stimmt die Hintergrunds-Architektur, die Landschaft und am wenigsten die Art, wie die Figuren vor der Landschaft angeordnet sind. Zu diesen inneren Gründen, die gewichtig gegen Herlins Urheberschaft sprechen, gesellt sich noch das nicht zu unterschätzende äussere Moment hinzu, dass unser in Frage stehendes Bild auf Lindenholz, Herlins sichere Werke aber auf Nadelholz gemalt sind.

Leider fehlt mir von dem Marcuardschen Bilde die Kenntnis des Originals, mithin die Vorstellung von der Färbung und der Malweise.

Der Reiterzug der Stuttgarter Galerie (Nr. 488 H. 488), in dem man zweifelsohne das Gefolge der h. drei Könige zu erkennen hat, soll nach dem Katalog von Herlin herrühren. Offenbar von derselben Hand ist die gleich grosse und stilistisch völlig übereinstimmende Grablegung (Nr. 477 H. 477), die als „Herlin-Schule“ bezeichnet wird. (In diese Grablegung scheinen die Bäume des Mittel- und die Häuser des Hintergrundes von einem Maler des 19. Jahrhunderts hineingeflickt zu sein.) Beide Bilder sind hell, grau und nüchtern in der Farbe, steif in der Komposition und dennoch nicht ohne Reiz. Aber sie haben weder mit Herlin, noch mit seiner Schule auch nur das Geringste zu schaffen. Um sich davon zu überzeugen, vergleiche man den Reiterzug mit Herlins Drachenkampf vom Nördlinger Hochaltar. Vor allem sind die Proportionen von Mann und Ross grundverschieden, ferner die Behandlung und Auffassung des Pferdes und ebenso die Formen der menschlichen Gesichtsteile (Nase, Ohr). Aber der den beiden Stuttgarter Bildern mit Herlin gemeinsame starke niederländische Einfluss dürfte wohl dazu verleitet haben, auch jene Bilder unserm Künstler zu geben.[28]

Die Enthauptung Johannes des Täufers der Karlsruher Kunsthalle (Nr. 35. 102 × 73) wird im Katalog als „Schwäbische (Ulmer) Schule in der Art des Friedrich Herlin?“ bezeichnet. Wenn Färbung, Körperbewegungen und Gesichtstypen der Enthauptung auch den Gedanken an Herlin vollkommen begreiflich erscheinen lassen, so stimmen alle diese Dinge dennoch nicht völlig mit seiner Art überein. Die Gelände-

Behandlung und die Form von Hand und Ohr aber ganz und gar nicht. Endlich vermisst man die übertriebene Betonung der Halsmuskeln und der Hautfalten. Ueberhaupt steht die Karlsruher Enthauptung qualitativ entschieden höher als Herlins Bilder. Die Zeichnung ist nicht so manieriert, die Auffassung frischer, die Farbe leuchtender. Daher ist es auch nicht denkbar, dass das Bild von einem Maler gefertigt ist, der sich an Herlin gebildet hat, sondern es hat offenbar mit diesem Künstler gar keinen Zusammenhang.

In der fürstlich Urach'schen Galerie auf dem Lichtenstein,[29] unfern Tübingen, werden dem Herlin eine ganze Anzahl von Tafelbildern zugeschrieben, z. B. Nr. 79 Der Tod des h. Franziskus (80 × 65) und Nr. 83 Maria mit dem Kinde (35 × 29), ein ansprechendes eigentümliches Bildchen, recht gut im Stofflichen, in der Färbung und in der Fleischfarbe. Alle diese Sachen haben mit Herlin nichts zu thun. Es sind meist schwäbische handwerksmässige Machwerke, beiläufig aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts.

Man hat auch bereits die Behauptung aufgestellt, Herlin sei bei dem umfangreichen Blaubeurer Hochaltar beteiligt gewesen. Davon kann im Ernst keine Rede sein. Die Gemälde dieses Altars sind ohne Zweifel von Zeitblom und seinen Gesellen ausgeführt worden.

Ferner hat das Bild in der kleinen Galerie zu Bamberg, das man dort Herlin nennt, mit diesem Künstler nichts zu schaffen.

Endlich berichtet Christian Mayer in der Allgemeinen Deutschen Biographie, dass man unserem Meister auch schon den Domaltar in Meissen zugeschrieben hat (vgl. Jan. pag. 315/6). „Auf der Haupttafel ist die Anbetung der Könige dargestellt, auf den beiden Flügeln je ein Apostelpaar — Jakobus Major mit Bartholomäus — Jakobus Minor mit Philippus.“ Ich kenne das eigentümliche Werk nur nach der Photographie, aber diese lässt doch wenigstens so viel erkennen, dass an Herlin auch nicht im entferntesten gedacht werden darf.

Der Christus am Kreuz der Wiener Galerie (Nr. 1404), der früher auf Herlin getauft war, ist ihm wieder abgesprochen worden (vgl. den neuesten Katalog).

Die 1885 noch Friedrich Herlin genannte Vermählung der h. Katharina des Germanischen Museums Nr. 104 (96)

wird jetzt dem Hans Pleydenwurff gegeben; von den drei damals „Schule des Friedrich Herlin" genannten Bildern werden zwei der Werkstatt des Wolgemut zugeschrieben Nr. 124 (97) und 128 (98), das dritte Nr. 139 (99) als „Oberdeutsche Kopie nach einem niederländischen Vorbild" bezeichnet.

In den Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben 1877 pag. 50 erwähnt Bach ein Dreikönigsbild in Augsburger Privatbesitz, ein niedliches Bildchen von minutiöser Durchbildung, das Herlin zugeschrieben werde. Das Stück ist unterdessen verkauft worden; Niemand weiss, wohin. Es ist daher nicht möglich, eine Abbildung davon aufzutreiben. Der frühere Besitzer aber hat mir aus Augsburg geschrieben, dass er selbst seine frühere Benennung: Herlin nicht mehr aufrecht hält, vielmehr jene verloren gegangene Anbetung der drei Könige der niederdeutschen Schule zuschreibt.

Es könnte überflüssig scheinen, auf die bereits officiell als falsch anerkannten Zuschreibungen hier nochmals zurückzukommen. Und doch kann man daraus mancherlei lernen insbesondere, wie vorsichtig der Kunsthistoriker bei Zuteilungen verfahren muss. Ferner, wie erklären sich denn nun jene falschen Zuschreibungen? — Hauptsächlich daraus, dass man den individuell Herlinschen Stil vom Zeitstil nicht zu unterscheiden vermochte. Man hat eben dem Herlin voreilig Bilder zugeschrieben auf Grund stilistischer Eigentümlichkeiten, die man für speciell herlinisch hielt, die aber bei anderen Malern seiner Zeit gleichfalls vorkommen. Denn jede Zeit hat ihren Stil. Wie Schwind und Genelli (um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, an dem mir persönlich diese Erkenntnis aufgegangen ist) bei all' ihrer sonstigen Verschiedenheit — wie alle unsere heutigen Maler, gleichviel ob Secessionisten oder Glaspalastleute, gleichviel ob Münchener oder Pariser, etwas Gemeinsames besitzen, das sie von allen vorausgegangenen wie von allen nachfolgenden Geschlechtern unterscheidet, so auch die Künstler des 15. Jahrhunderts. Dies scheint so einfach, selbstverständlich und längst bekannt zu sein, dass es an dieser Stelle gar nicht wiederholt zu werden verdient. Und doch wird die hohe Bedeutung des Zeitstils von den ausschliesslich in Galerien Bilderstudien treibenden Gelehrten nur zu oft verkannt.[30] Wer aber der Kunst nicht nur in öffentlichen

Galerien und grossen Domen nachgeht, sondern auch in Bauernkirchen hineinschaut, Pfarrhöfe betritt, Edelsitze besucht und die Mühe nicht scheut, unbekannte kleinere Privatsammlungen zu betrachten, der wird bald die Erfahrung machen, dass es eine Unzahl meist mittelmässiger alter Bilder gibt, die mit den uns bekannten Meistern allerlei Aehnlichkeit besitzen, ihnen aber doch nicht zugeschrieben werden dürfen. Die Uebereinstimmung beruht dann eben lediglich im Zeitstil. Deshalb will ich auch nicht alle diejenigen Gemälde, die mich auf meiner Studienreise durch Süddeutschland an unseren Meister erinnert haben, hier als „Art des Herlin" oder „Unter dem Einfluss des Herlin" vorführen und damit die Gefahr heraufbeschwören, auf dem Schutt der gestürzten Irrtümer deren neue aufzurichten.

Aus der vielfachen Aehnlichkeit aber, die ich hauptsächlich an schwäbischen Bildern mit Herlin gefunden habe, wage ich den bescheidenen Schluss zu ziehen, dass jener denn doch nicht nur ein Nachtreter Rogiers gewesen ist, sondern auch in seiner Heimat wurzelt. In der That dürfte seine Kunstweise am richtigsten als halb schwäbisch, halb niederländisch zu bezeichnen sein.

Herlins Stellung in der Kunstgeschichte.

Drei süddeutsche Maler sind im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts nach den Niederlanden gewandert, um daselbst künstlerische Unterweisung zu suchen und zu finden: Memling, Herlin und Schongauer. Von dem Erstgenannten steht dies fest. von den beiden anderen wird es allgemein angenommen. Memling hat sich in die künstlerische Sprache seiner Lehrmeister so hineinzuempfinden gewusst, dass er sie geläufig wie ein Einheimischer sprechen lernte. Er ist, mit einem Wort, zum Niederländer geworden und in den Niederlanden geblieben. Schongauer steht dem Memling in der Anpassungsfähigkeit an die niederländischen Vorbilder bei weitem nach. Aber, ein echter Süddeutscher und phantasievoller Schwabe, überragt er ihn ebenso sehr durch die Originalität seiner Gedanken und die Fülle seiner Erfindungen. In seinen Stichen zieht er als Erster die gesammte Natur in den Bereich seiner Darstellungen. In dem Landschaftskünstler Schongauer, in dem Humoristen Schongauer, in dem kühnen Neuerer Schongauer offenbart sich bereits der Geist der mächtig hereinbrechenden Renaissance. Schongauers Maria ist eine schöne liebenswürdige Frau, seine heilige Familie eine schlichte deutsche Familie — ohne Heiligenscheine. Schongauer ist der Vorläufer Dürers. Herlin kann sich weder mit Schongauer, noch mit Memling messen. Ehre genug für ihn, dass er neben diesen beiden Männern überhaupt genannt zu werden verdient. Er war nur ein Maler, ein Künstler zweiten Ranges. Er steht ganz im Bann des streng kirchlichen Mittelalters. Es gibt kein Bild von ihm, das nicht einen kirchlich-religiösen Gegenstand behandelt. Die duftigste Blume, die aus dem Boden des innig religiös gesinnten Mittelalters herauswuchs, war der Marienkultus. So hat auch Herlin im Dienst der Maria seine schönsten Bilder gemalt. Aber seine

Maria ist nicht nur eine schöne Frau und eine liebende Mutter, sondern vor allem eine Heilige, deren Nimbus kräftig zu betonen Herlin nie vergessen hat. Dabei ist jedoch der Umstand zu berücksichtigen, dass er gewiss um ein halbes Menschenalter früher als Schongauer auf die Welt gekommen ist. In Bezug auf Anpassungsfähigkeit nimmt Herlin zwischen Schongauer und Memling ungefähr die Mitte ein. Er bleibt nicht in den Niederlanden und wird nicht zum Niederländer wie dieser, aber er verarbeitet auch die fremden Eindrücke durchaus nicht so frei wie jener. Im Stil, in der Komposition und namentlich in den Motiven lehnt er sich eng an seine Vorbilder an. Er nimmt Figuren und ganze Gruppen aus den Bildern des Rogier herüber. Abgesehen von Memling hat sich kein oberdeutscher Künstler so eng an die Niederländer angeschlossen, wie Friedrich Herlin. Dies ist eine feststehende Thatsache. Wie aber diese Thatsache zu erklären ist, darüber können doch nur Hypothesen aufgestellt werden. Ist Herlin wirklich in den Niederlanden gewesen? — Beweisen, urkundlich beweisen lässt sich dies nicht. Aber wie sollte sich Rogiers maassgebender Einfluss anders erklären lassen?! — Stiche nach Rogier sind nicht nachgewiesen. Sie würden auch die koloristische Anlehnung nicht erklären. Dass Bilder oder Handzeichnungen von Rogier zu Herlin nach Nördlingen gekommen, ist an sich schon viel unwahrscheinlicher, als dass Herlin zu Rogier in die Niederlande gewandert. Dass damals derartige Künstlerwanderungen vorkamen, beweist das Beispiel Memlings, beweist das Beispiel von Dürers Vater.

Herlins kunsthistorische Bedeutung wird in den älteren Handbüchern weit überschätzt. „Auf den Charakter der Malerei in Schwaben wirkte sehr entschieden Friedrich Herlin ein . . . In der Vermittlung der Kunstweise der van Eyck'schen Schule für Oberdeutschland liegt seine grösste Bedeutung.“ So spricht sich Waagen im Jahre 1862 in seinem „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen“ aus. Und in ähnlichem Sinn noch zwanzig Jahre später Woltmann-Woermann: „Die Aufgabe, den Oberdeutschen niederländische Kenntnisse vermittelnd zuzuführen, hat Herlin frisch, tüchtig und erfolgreich angegriffen“. Bei Reber und Janitschek finden sich solche Uebertreibungen mit Recht nicht mehr. Welchen Oberdeutschen sollte auch unser Künstler seine

niederländischen Kenntnisse zugeführt haben?! Den Oberrhein beherrschte damals in weitem Umkreis Schongauer, der nach allgemeiner Annahme sich selbst seine Anregungen aus den Niederlanden geholt hat und mithin bei einem Herlin nicht in die Schule zu gehen brauchte. An einen Zusammenhang der grossen Augsburger von der Wende des Jahrhunderts, eines Burgkmair, eines Holbein d. Ä., oder gar der eigenartigen Nürnberger mit unserem Nördlinger Maler wird Niemand im Ernste glauben. Bleibt nur noch die Ulmer Schule. Und in der That besitzt Herlin verhältnismässig am meisten Verwandtschaft mit dieser, deren Hauptvertreter im 15. Jahrhundert der „Maler des Sterzinger Multscher-Altars",[31] Hans Schüchlin und Bartholome Zeitblom gewesen sind. Zwischen Herlin und dem Maler des Multscher-Altars lassen sich allerlei Aehnlichkeiten feststellen.

Zum Beispiel in der Darstellung der Verkündigung. (Man vergleiche dazu Kunsthistor. Gesellsch. f. photogr. Publik. 1898. Taf. 1 mit den Höfleschen Photographien, Nördlingen 19 und 21.) Gesamtanordnung und Haltung der Maria stimmen im wesentlichen überein. Und das reizvolle Motiv der am Boden verstreuten Lilien habe ich ausser bei unseren beiden Künstlern nirgends gefunden. Die Verwandtschaft äussert sich ferner in der Darstellung der Geburt Christi (Kunsthistor. Publik. 1898, 2 u. Höfle, Nördlingen 1). Die beiden Landschaften mit den vereinzelten Büschen, mit der weidenden Schafherde und den Hirten, welchen die frohe Botschaft verkündet wird, besitzen in der That allerlei Gemeinsames. Aber nicht nur in der Landschaft zeigt sich die Aehnlichkeit, sondern auch in dem lang herabfliessenden Lockenhaar der Maria, im Gewand und im Typus Josephs mit dem zweigeteilten Bart und den seitlichen Silberlöckchen an dem sonst kahlen Haupte, endlich auch im Christuskind, das in einer Strahlenglorie am Boden liegt und das eine Beinchen aufzieht, so dass die Fusssohle sichtbar wird. Ebenfalls in den beiderseitigen Dreikönigsbildern gemeinsame Züge (Taf. 3 und Höfle 3, auch 2). Wiederum in der Landschaft mit dem hohen Horizont und mit den eigentümlichen Schlängelwegen; in dem Stadtbild, das zwischen Landschaft und Himmel gleichsam eingeklemmt ist, und auch in der knienden Königsfigur. Dann in den Geisselscenen (Taf. 8 und Höfle 25). Hier beruht die übrigens nur ganz allgemeine Uebereinstimmung in der Räumlichkeit, in den am Boden verstreuten Ruten, in den Henkersknechten mit den prall anliegenden Kleidern und in den blutbefleckten Christuskörpern. Am auffälligsten aber tritt die Aehnlichkeit bei der Kreuztragung zu Tage (Tafel 10 und Höfle's Photographie nach der gesamten Rückseite des Nördlinger Hochaltars), nämlich in dem weit ausschreitenden Simon von Kyrene mit dem gedrungenen Körperbau und dem hochgestirnten Profilkopf; in dem Kriegsknecht, der im Begriffe ist, auf Christus mit der Faust loszuschlagen, und auch in der Haltung Christi selbst.

Aber alle diese Uebereinstimmungen sind doch nur höchst allgemeiner Art und liegen auf dem Gebiete des Ikonographischen

oder höchstens doch des Kompositionellen. Sie erklären sich einerseits aus den gleichen Gegenständen und liessen sich andererseits zur Not aus denselben Sitten, Gebräuchen und geistlichen Schauspielen der benachbarten beiden Städte Ulm und Nördlingen erklären. Ein direkter Zusammenhang zwischen den beiden Künstlern braucht deshalb noch nicht stattgefunden zu haben. Aber nehmen wir ein Mal einen solchen an, so müsste nicht Herlin den Maler des Multscher-Altars, sondern dieser jenen beeinflusst haben. Denn der Ulmer Maler tritt uns an dem Sterzinger Werk, das im Jahre 1458 bereits vollendet war, zwar als ein archaïscher, aber doch als ein hoch begabter, poesievoller und vor allem ausgereifter Künstler entgegen, der daher unmöglich bei Herlin in die Schule gegangen sein kann, dessen frühestes datiertes Werk, das noch dazu deutliche Merkmale einer Jugendarbeit an sich trägt, vom Dezember 1459 ist, während seine Reifezeit erst in die 60er Jahre fällt. Dagegen wäre es nicht unmöglich, dass Herlin bei jenem gelernt hat, ehe er den Wanderstab ergriff. Dann aber müsste der Einfluss jenes ersten Lehrmeisters gegenüber dem übermächtigen Einfluss Rogier's gänzlich zurückgetreten sein. Wie dem nun auch immer sein möge, es besteht ohne allen Zweifel ein gewisser, wenn auch durchaus nicht besonders enger, ikonographischer und kompositioneller Zusammenhang, dagegen — und das ist die Hauptsache! — keine stilistische Verwandtschaft zwischen Herlin und dem Maler des Multscher-Altars. Der Letztere verfügt über eine viel weichere und schönere Formensprache. Er steht künstlerisch unvergleichlich höher.

Was nun Hans Schüchlin, den mit unserem Nördlinger Maler ungefähr gleichaltrigen Ulmer, anbelangt, so erwähnt Reber in seiner Geschichte der Malerei ausdrücklich „Schüchlin'sche Züge“ bei Herlin. Ich habe trotz sorgfältigen Vergleichens nichts finden können, als höchstens eine ganz allgemeine kompositionelle Aehnlichkeit in der Darstellung der Geburt Christi und eine gewisse stilistische Verwandtschaft zwischen den beiderseitigen knieenden Figuren (vgl. daraufhin z. B. die Dreikönigsbilder). Im allgemeinen aber ist gerade der von Nürnberg aus beeinflusste Schüchlin derjenige Ulmer, mit dem unser Herlin am wenigsten zu schaffen hat. Um sich den grossen Unterschied, der zwischen

beiden besteht, klar zu machen, vergleiche man die Rothenburger Predella mit derjenigen des Schüchlin'schen Hochaltars in Tiefenbronn. Dort eine gemütlich hausbackene Handwerksmeister-Auffassung bei ausserordentlich sorgfältiger und auch recht tüchtiger Mache — hier eine machtvolle, echt künstlerische Schöpfung gewaltiger Charakterköpfe, verbunden mit mühsamem Ringen um die Form. Im Ganzen steht auch Schüchlin, gerade wie der Maler des Multscher-Altars, hoch über Herlin.

Und nun endlich zu dem Hauptmeister der Ulmer Malerschule des 15. Jahrhunderts, zu Bartholome Zeitblom. Dieser muss beiläufig 20 Jahre später geboren sein als Herlin. Während Zeitblom zum Jüngling heranreifte, hat man in jenen schwäbischen Gegenden gewiss viel und in bewunderndem Tone von Herlins Tafelwerken gesprochen, die gerade damals in Nördlingen, Bopfingen und Rothenburg aufgerichtet worden waren. Nichts natürlicher, als dass nun Zeitblom auf seiner Wanderschaft, die er in den 70er Jahren unternommen haben muss, jene Städte aufgesucht und auch in Nördlingen persönliche Beziehungen zu Herlin selbst angeknüpft hat. Rückerinnerungen an dessen Motive und Kompositionen ziehen sich so ziemlich durch das ganze Werk Zeitbloms. Sein Petrus, sein Joseph, seine Maria, ja, sein Christus selbst rufen uns Herlins Typen ins Gedächtnis zurück, nur hat der feinfühlige und talentvolle Ulmer Künstler das Hausbackene des Nördlingers zum innig Religiösen und feierlich Kirchlichen zu erheben gewusst.

Wie bei der Rothenburger Predella, so fällt uns auch bei der Heerberger Zeitblom's der im scharfen Profil gegebene Apostel in die Augen, der aufmerksam in einem Buche liest (Höfle, Stuttgart 2). Die Verkündigung, die Geburt Christi und die Anbetung der h. drei Könige weisen bei Zeitblom gar manche Motive auf, die an Herlin anklingen (Höfle, Stuttgart 472, 4, 507). Auf dem Gemälde der Geburt Christi in der Pfarrkirche zu Bingen hält Joseph die Kerze genau so zwischen dem dritten und vierten Finger, wie dies bei Herlin üblich ist.

Doch dieser gelegentlich hervortretende kompositionelle und ikonographische Zusammenklang ist, wie oben dargelegt wurde, nur von sekundärer Bedeutung. Ungleich wichtiger ist der stilistische Einfluss, den Herlin wahrscheinlich auf Zeitbloms Jugendwerke ausgeübt hat.[32]

Den Ausgangspunkt dafür bilden die rückwärtigen Dinkelsbühler Flügel. Dass diese zwischen der künstlerischen Art der beiden Meister

ungefähr in der Mitte stehen, mit Zeitblom aber doch noch mehr Aehnlichkeit besitzen, wie mit Herlin, ist oben betont worden. Angenommen, sie rühren von Zeitblom selbst, die Vorderseiten aber von Herlin her, so ist jener bei diesem eine Zeit lang in die Schule gegangen. Angenommen, die Rückseiten seien trotz allem dennoch von Herlin ausgeführt, so ist es zum mindesten höchst wahrscheinlich, dass Zeitblom sie gesehen und genau studiert hat, bevor er seinen Kilchberger Schlossaltar schuf.

Herlin hat also sowohl in ikonographischer als auch wahrscheinlich in stilistischer Beziehung auf den bedeutenden Ulmer Maler Zeitblom eingewirkt. Allzu hoch darf aber dieser Einfluss nicht angeschlagen werden, denn Zeitbloms Stil ist in erster Linie durch Hans Schüchlin und ganz besonders durch den Maler des Sterzinger Multscher-Altars bestimmt worden.[33] — Auch zu der Oeltechnik, in der sich Zeitblom ausgezeichnet hat, braucht ihm Herlin keine niederländischen Anweisungen übermittelt zu haben. Reber[34] belehrt uns nämlich, wahrscheinlich auf Hausers Untersuchungen hin, dass an Schüchlins Tiefenbronner Hochaltar wenigstens teilweise bereits Oel als Bindemittel benutzt worden ist. Demnach kann also Zeitblom seine technischen Recepte von seinem Landsmann, Lehrer und Schwiegervater Schüchlin bekommen und braucht sie nicht aus Nördlingen geholt zu haben. Aus alledem ersieht man, dass Waagens Hypothese vor der strengen wissenschaftlichen Kritik nicht bestehen kann. Friedrich Herlin darf nicht als ein wichtiger Vermittler zwischen Nord und Süd betrachtet werden.

Aber Herlin ist uns dadurch interessant, dass er der älteste oberdeutsche Tafelmaler ist, dessen niederländische Bildung und dessen Entwicklungsgang wir klar und deutlich erkennen können. Wohl haben schon andere und talentvollere Süddeutsche vor ihm gemalt, wie jener Maler des Multscher-Altars oder der hochinteressante Conrad Witz von Basel, aber ihr Leben und ihr künstlerischer Werdegang ist für uns vorläufig noch mehr oder weniger in Dunkel gehüllt.

Es ist im Verlauf dieser Abhandlung darauf hingewiesen worden, dass Herlin in weitem Abstand hinter seinem grossen niederländischen Vorbild zurückgeblieben ist. Aber der wackere Nördlinger Meister kann es andererseits auch von seinem Geschichtsschreiber verlangen, dass an dieser Stelle mit allem Nachdruck hervorgehoben werde: Wenn Herlin beim Vergleich mit Rogier

zu einem rohen Handwerker herabsinkt, so steigt er doch im Vergleich mit den schwäbischen Durchschnittsmalern seiner Zeit zu einer gewissen Höhe empor. Und nicht jener, sondern dieser Maassstab ist der richtige. Denn Herlin ist nicht unter lauter Rogiers aufgewachsen, sondern er hat sich aus der Masse der minderwertigen Maler seiner Zeit und seiner Heimat zu seiner relativen Bedeutung emporgearbeitet. Je mehr schwäbische Dutzendware man aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts kennen lernt, um so mehr lernt man auch das bescheidene Verdienst eines Herlin achten und wertschätzen. Er war von einem tiefen Ernst, von einer grossen künstlerischen Gewissenhaftigkeit, von einem edlen Streben nach Vervollkommnung bis in sein Alter beseelt. Wenn er trotz alledem in Folge seiner nur mässigen Begabung kein sehr hohes Ziel erreicht hat, so hat er doch so viel erreicht, dass er neben den grösseren gleichzeitigen und späteren oberdeutschen Malern dasteht als eine fest in sich geschlossene Persönlichkeit.

Urkunden.

1. Bilder-Inschriften.

Verkündigung aus der St. Emmeranskirche, jetzt München, Nation. Mus. u. Nördl., Galerie.	„december VII. 1459".
Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T.	„Dis Werck Hat Gemacht Fridrich Herlein Maler MCCCCLXVI Sant Jacob".
Marienbild in der Blutkapelle der Rothenburger Jakobskirche:	„1467"
Hochaltar der St. Blasiuskirche zu Bopfingen:	„dis werck hat gemacht friderich herlein moler zuo Nördlingen 1472."
Der grosse Ecce homo, Nördlingen, Galerie:	„Anno dom. 1488 vor mitfasten starb der erber man hans genger zu ulm. etc."
Der Herlin'sche Familien Altar, Nördlingen, Galerie:	„Anno domini MCCCCLXXXVIII."

2. Bopfinger Pfarr-Registratur.

Eine Angabe über die Bezahlung des Bopfinger Altars in Müllers Collectaneen (Bl. 105 Rücks.) bewog mich dazu, an der dortigen Registratur anzuklopfen. In der That befindet sich daselbst noch ein Salbuch von 1470 ff. in Strazzen-Format, welches nach der Angabe von Herrn Pfarrer Lechler das Handexemplar des Heiligenpflegers war, während das Hauptbuch in der Kirche aufbewahrt wurde. Diese Strazze enthält zwei Friedrich Herlin betreffende Einträge unmittelbar unter einander.

Item ich hab gerechnet mit meister friderich Horlin dem maler zu nördlingen von des Hailigen wegen und er hat Ingenommen in dem 72. jar an mitt wochn nach unssers Herrn frolich nams tag an den 3 Hundert 20 gulden daran hat er Hundert und 10 gulden dar umb hat er mich quittirt.

Item mer hat er ein genommen 20 gulden von crist schuster und michel kürschner Anno 73°.

Danach scheint Herlin mit dem Altar im ganzen 300 Gulden verdient zu haben, wovon er den kleineren Teil vielleicht sofort baar erhielt, während ihm das Uebrige von Zeit zu Zeit in Raten von 20 Gulden ausbezahlt wurde. Die erste Eintragung ist nach Lechlers Auslegung, welcher ich mich anschliesse, nun so zu verstehen, dass der Maler am Mittwoch nach Fronleichnamstag zu den 90 Gulden, die er bereits besass, 20 dazu erhielt, so dass er nun 110 besass. — Nach beiden Einträgen ist auch die württembergische Oberamtsbeschreibung von Neresheim zu berichtigen, welche mit Müllers Chronik die Ungenauigkeit teilt, dass Herlin von «1483—99 alljährlich an Invocavit 20 fl. zu erheben» gehabt habe.

---

3. Nördlinger Stadt-Archiv.

A. Bürgerbuch (1415—77).

Maister Fridrich hörlin von Rotemburg maler ist mit ainem Rat überkommen, und rechter burger Worden sein lebtag und hat In ain Rat sein lebtag gefriet stuirns, Wachens, Raisens und Grabens, Doch so sol er In ain Zunft kommen und der Statt gesatzt und gebott halten. Undwas er gutz erkaufft, ererbt oder überkommet das In unser Statt stür gelegen wür, dasselb gut sol er verstuiren als ain ander unser bürger. Auch ob er von der Statt zug und nicht mer unsr burger sein wölt, was er dann gutz by uns ererbt hatt, das solt er vernachstuiren, als ein ander unser burger, und die andern ligenden gut gegen unser burger In Jarsfrist verkauffen. Darauff hat er den gemainen burgeraid geschworen. Actum uff sant margrethen tag Anno dñi 1467.

(Diese Urkunde ist der Hauptsache nach abgedruckt in Mayer's Aufsatz über «Friedrich Herlin» in der Allgem. deutschen Biogr., ferner in Schnaase's Gesch. der bild. Künste im 15. Jahrh. pag. 408, Anm. 4. Die mehrfachen Ungenauigkeiten des letzteren Abdrucks erklären sich daraus, dass man nicht auf das Original, sondern nur auf eine Abschrift des Nördl. Chronisten Johannes Müller zurückgegangen ist.)

B. Steuerbücher.

vor 1461	kommt Friedrich Herlin in den Nördl. Steuerbüchern nicht vor.	
uff Invocavit 1461	kommt Friedrich Herlin noch nicht vor.	
uff Martini 1461	Bey dem vachthuren Maister Fridrich mauler vom hauß das über die zins die daruß gend kompt ober XIV Gld.	1 Gld minus 10 ₰[1]
1462	— Maister Fridrich herlein vom hauß	1 Gld minus 10 ₰

---

[1] 1 Gulden = $7^1/_2$ ß — 1 ß = 30 ₰ — 1 ₰ = 2 Heller — 1 Schilling = 3 Heller — 1 Ort = $^1/_4$ Gulden.

	a hauß kault um 95 Gulden über zinß die dem uß gend	
1463 u. 1464	— Maister Frydrich Härlin vom Haws	(ohne Eintrag!)
1465	— maister Fridrich Härlin vom Hause	1 gld minus 10 ₰
1466	— Maister Fridrich Herlins hause kirchenmaister	(ohne Eintrag!)
1467	(Gar kein Eintrag!)	
1468	Ins Gnannen Gesslin Maister Fridrich härlin vom haws	1 Gulden 4 ort
1469 u. 1470	— Maister Friderich herlin vom haws	1 guldin 4 ort
1471	— Friderich Herlin maller	2 Gulden
1472—74	— Friderich Herlin vom hawß	2 Gulden
Sontag vor viti 1475	— Friderich Herlin maller	2 Gulden
Martini 1475	— Friderich Herlin vom hawß Und mer hatt er kaufft uß agata mayrin hawß 1 ewigs geld das sol er auch verstuiren.	2 Gulden
uff Martini 1476	— Friderich Herlin maller vom hawß	2 Gulden
	Und mer zwe ewig geld uss agata mayrin hauß u. peter opsen	1 ℔ 5 Schilling 1 h
1477	— Friderich Herlin maller	4 lib u. 1 gld
1478	vor den Barfüßen Maister Friderich Herlin	1 gld 4 lib
1479	Im hindern loch Maister Friderich Herlin	1 gld 4 ℔
1480	— fridrich Herlin	3 ortt 5 ₰
1481	— Maister friderich Herlin	3 ort 5 ₰
1482—88	fehlen die Steuerbücher!	
1489	— Fridrich Horlin maler vom hauß	1 guld 19 ₰
1490	— Fridrich Herlin vom hauß	1 guld 19 ₰
1491	— Fridrich Herlin vom hawß	1 guld 19 ₰
1492 u. 93	— Fridrich Herlin vom hawß	1 guld
1494	— Fridrich Härlin vom haus	1 guld
1495	— Fridrich Herlin vom haws	1 Gulden
1496	— Fridrich Härlin vom haws	
1497	— Fridrich Harlin vom haws	1 Gulden
1498	— Lawx Hörlin	1 Gulden 1/2 Ort 8 ₰
	Fridrich Horlin vom haws	1 Gulden
	mer von aim haws	2 Ort
1499	— Laux Hörlin	1 Gulden 1/2 Ort 8 ₰
	Fridrich Horlin vom haws	1 Gulden
	mer von aim haws	2 Ort
1500	— Laux Herlin	1 Gulden 1/2 Ort 8 ₰
	Jorg Horlin vom haws	1 Gulden
	mer von aim haus	2 Ort.

C. Rechenbücher.

I. Einträge, die sich nur auf **Friedrich Herlin** beziehen können.

Vergangen Steur 1467	Item Maister Fridrich Herlin d^t^ (= dedit) alter steur (= alte Steuer)	1 Gulden 6 Schilling 2 Heller
Gemains ußgeben 1469	Item geben maister Friderich Herlein für die Tafel Im vorwerck vor Löppsinger zemallen	3 Gulden
	Und mer Im geben von einer ußführung (= «Kreuztragung Christi»?) under Reimlinger Tor uff ain Tüchlin zemallen	5 lib
	Und mer geben von Tisch In der rechnerstüblin Grün anzestreichen	3 lib 5 Sch. 1 heller
	Item geben für das Tuch under Reimlinger Tor zu der ußfierung die daran gemalt ist	1 lib 1 Sch. 1 Heller
— 1470	Item In der wochen Andree geben maister Friderich Herlein von VI schiltlach (= «Schildlein»?) an dem leichter uff der Trinkstuben ze mallen und von eyn brett ze firnissen fat	II lib II Schilling II hlr
— 1471	Item geben Friderich Herlin maller umb XII vergüllt lefell büchsen ze XX ₰ und sunst umb III unvergüllt leffelbüchs ze VIII ₰ fat (= facit) alles mit dem Trinkgelt	VII lib XII Sch. II hlr
Allerlay werckleutten. Maller 1471	Item geben maister Friderich Herlein von dem Zaiger (scilicet: der Uhr?) uff der Trinckstuben ze mallen u. ze vergülden	IIII gld XII sch.
Gemains ußgeben 1473	Item geben dem Herlin maler für ain neue tafel und der rechner tisch grön uffzetragen fat	I lib IX Sch. 1 hlr
	Item geben maister Fridrich Herlein von dem adler under Baldunger Tor u. sonst von der Kur (= cura) ze allen (= für die Reparatur aller Adler?) auch von eyner Tischplat u. ungeltern ain zeichnung daruff zu machen und vor offen In der ratstub anzestreichen	II gld II ort
	und dem knecht trinckgelt	VIII Schilling

1473 Am Schluss des Bandes. Hye nach volgt was uncosten uff den keyser gangen ist. als er hye was am hailig Palmtag 1474 keyser friderich.	Item geben maister friderich Herlein von des keysers Hymmel zemallen	XL (= 40) lib
Gemains ußgeben 1475	Item geben maister Friderich Hernlin von eim Teffelin under Teininger Tor mit ölfarb ze maln	1 guld
	item geben dem schreiner umb XLVIII teffellach (= Täfelchen) In die mötzg u. Friderich Herlin dervon schwartz ze ferben fat	VIIlib VI Schilling II H.

II. Eintrag, der sich auf Friedrich Herlin oder einen seiner Söhne beziehen kann.

Gemains ußgeben 1483	Item geben dem hörlin maler von L (50) teffellach In die flaischbanck Swartz zeferben	1 lib XX ₰

III. Einträge, die sich sowohl auf Friedrich Herlin, als auch auf Friedrich Walther von Dinkelsbühl beziehen können.

Gemain ußgeben 1461	Item post nicolai maister fridrich mauler über ettlich lüt stuir und gaub (= Gaben) von ettlichen gemäl In der vanknuss (= Gefängnis)	1 Gulden
— 1463	Item fridrich maler für ain leffel büchs und ain tischlin zu virnießen	60 ₰
— 1464	Item maister fridrich maler für IX leffel büchsen	IX groschen 2 ₰
— 1465	Item fridrich maler vom offenbrett In die Ratstuben zu malen	VIII groschen
	Item fridrich maler geben von zwaien öffen u. ainer Wand zu malen	1 gld.
— 1466	Item geben maister fridrich maler von drei lintwurm ze malen	3 lib 4 Sch
	Item geben maister fridrich von V katzen ze verben und von eim adler ze malen an dem neuen hauß	VIII lib.
— 1467	Item geben maister fridrichen für gargiel (= Wasserspeier) zu den ergern (= Erkern) uff lopsinger (= Lepsinger) turn	3 guld 1 lb 1 Sch. 1 hl

— 146 Item geben maister Friderich von (jetzt ist etwas ausradirt) 19 schießfenlachen (= Schiessfähnlein) ze malen ze 4 ₰ fat II lib 10 Schilling 2 Heller

— 1470 Item eodem tempore geben maister Friderich maller von den IIII adlern an den neuen Turn do das wasser In die Stat gat ze mallen 6 lib

Item In der wochen martini geben maister Friderich maler vom getter (= Gitter) auch vom ofen uff der Trinckstuben rot anzestreichen 6 ß 2 Schilling

Urkunden des Nördlinger Stadt-Archivs, den Maler Friedrich Walther von Dinkelsbühl betreffend.

Vgl. auch die unter «Herlin» aufgeführten Einträge in den Nördlinger Rechenbüchern, die sich sowohl auf diesen, als auch auf Friedrich Walther beziehen können.

pag. 37. Bürgerbuch 1460	«Fridrich walther der mawer» erhält das Bürgerrecht	
Steuerbuch 1462	Berger gaß: Maister fridrich walther d'maler	ohne Betrag!
— 1463	Ebenso!	
— 1464		
Rechenbuch 1469	Vergangen Stür: Item maister Friderich maller von Dinckelspühl dt alt steür	2 ß
— 1470	Gemains ußgeben: Item eodem tempore geben maister Friderich maler mit dem bart für 20 schiltlach die er In den ofen uff der Trinckstuben gemacht hat ze VI ₰ fat	IIII lib
Steuerbuch 1471	Berger gassen: Fridrich maller von Dinckelspühl	
ab 1472	kommt Friedrich Walther nicht mehr vor!	

Anmerkungen.

[1] Vgl. die am Schluss dieser Abhandlung zusammengestellten Urkunden.

[2] Bericht (4) 374.

[3] Diese meine aus den Urkunden gewonnene Ueberzeugung billigt der mit den einschlägigen Verhältnissen gründlich vertraute frühere Nördlinger Archivar und jetzige Strassburger Oberbibliothekar Professor Dr. Müller durchaus.

[4] In seinen an Widersprüchen reichen Collectaneen schreibt er Bl. 28 Rücks.: «15. Oktober 1805», Bl. 104 Rücks.: «16. August 1803».

[5] Nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Oberbibliothekars Prof. Dr. Müller.

[6] Vgl. die Friedrich Walther betreffenden Urkunden am Schluss der Abhandlung.

[7] Vgl. die darauf bezüglichen Urkunden.

[8] pag. 408 Anm. 2. Der daselbst erwähnte Streit, ob es sich um Bilder oder Messingplatten handle, zerfällt in sich, da die strittige Stelle im Bürgerbuch überhaupt nicht steht. Vgl. auch W.W. pag. 113. Die Sache geht allerdings, wie Mayer ganz richtig behauptet, wahrscheinlich auf Müllers Collectaneen und zwar auf Bl. 104 zurück, woraus dann auch Weyermann geschöpft haben dürfte.

[9] Bürgeraufnahme des Sebolt Berlin vom Jahre 1443. Nördlinger Bürgerbuch von 1415—77, pag. 191.

[10] Darauf kommt es an und nicht auf die ganz unerheblichen, den Laux betreffenden Einträge, auf die W.W. pag. 113 u. Jan. pag. 281 hinweisen. Vgl. die Urkunden!

[11] Ottilie befreit durch ihr Gebet die Seele eines Königs aus dem Fegefeuer. Wessely, Ikonographie Gottes und der Heiligen. Lpzg. Weigel, 1874, pag. 321.

[12] Wenn es mir nur irgend möglich war und es war fast stets möglich, habe ich die Malbretter untersucht und Nadelholz gefunden, was ja auch bei dem Vorwiegen der Tannen und Fichten in den schwäbischen Gegenden, um die es sich hier handelt, ganz natürlich ist. Ich werde daher auch nicht bei jedem Bild besonders wiederholen, dass es auf Nadelholz gemalt ist, sondern nur in den vereinzelten Fällen, in denen es sich um eine andere Holzsorte handelt, dies ausdrücklich hervorheben.

[13] Vgl. Ludwig Kämmerer, Memling. — Knackfuss, Künstler-Monographien. Velhagen u. Klasing, Bielefeld u. Lpzg.

[14] pag. 93 f. Ueberhaupt setzt Beyschlag nur die Schnitzereien auf Rechnung des Jakob Fuchshart, fügt aber (pag. 95) ausdrücklich hinzu, dass der Maler F. Herlin die Flügel «unbekannt auf wessen Kosten» gemalt hat.

[15] Katalog der Pinakothek. VII. Aufl. pag. 24.

[16] Wir wissen, dass auch heute noch das Volk — ganz besonders aber das altbayerische — reichen Goldschmuck in Kirchen und Kapellen, an Heiligenfiguren und Heiligenbildern über Alles liebt. Es ist dies in der kindlichen Freude des schlichten Mannes am gleissenden Schein tief begründet und immerhin eine — wenn auch die niedrigste — Aeusserung einer heiteren künstlerischen Welt-Auffassung. Daher ist es auch Thorheit, wenn der oberflächlich Gebildete darüber witzelt! —

[17] Ich wage dieses prägnante Wort nach dem Vorgang von Wölfflin in «Die klassische Kunst», München Bruckmann 1899.

[18] Von Waagen irrtümlich Ursula genannt.

[19] Der Dinkelsbühler Altar (vgl. pag. 19) gelangt bei den zweifelhaften Zuschreibungen zur Besprechung.

[20] Bl. 29.

[21] Bl. 104.

[22] Wenigstens wird in Dinkelsbühl diese «Heilige gegen das Feuer» so genannt, wozu auch die Angabe von Otte's Kunst-Archäologie über die h. Agatha ganz gut passt. Waagen nennt die Heilige «Floriane».

[23] Auch Waagen hat noch «Am Rahmen in altgotischen Charakteren 19te Januarius 1463» gelesen.

[24] Endlich war mir bei meinen wiederholten Besuchen des Ulmer Münsters das Licht regelmässig so ungünstig wie nur möglich.

[25] Die weltabgeschiedene Sammlung zu Maihingen, unfern Nördlingen wird wenig besucht, obwohl sie nicht uninteressant ist. Abgesehen von naturwissenschaftlichen Gegenständen, Medaillen und Abgüssen von Medaillen befinden sich daselbst schöne Elfenbein-Schnitzereien (14. u. 15. Jahrhundert? Französisch?). Ferner eine beträchtliche Anzahl sehr interessanter gut erhaltener Gobelins, gotisch; darunter ein schöner Fries mit der Geschichte des ägyptischen Joseph. Sodann gute niederländische Bilder. Einige Brueghels. Das beste war, wenn ich mich recht erinnere, von Brekelenkam. Unter den altdeutschen Bildern nimmt wohl die erste Stelle ein liebenswürdiges Bild von Bernhard Strigel ein, eine Geburt Mariae. Sehr originell ist auf diesem Bilde der heilige Joseph aufgefasst, der hinter einem Vorhang sichtbar wird und über der Lektüre eines Buches, auf dem sein Augenglas liegt, sanft entschlummert ist. Leider ist diese Geburt Mariae recht schlecht erhalten. (ca. 100×84). Uebrigens befindet sich ein anderer, in die kunstgeschichtliche Literatur noch nicht eingeführter Strigel: «Der Prediger Johannes in der Wüste» bei Prof. Conrad Lange in Tübingen. — Ferner in Maihingen zwei oberschwäbische Bilder von «1520». «Begegnung unter der goldenen Pforte» mit Anklängen an Dürers Marienleben und «Verkündigung an die heilige Anna». Diese, im grünen Gewand mit grosser weisser Schürze angethan, sitzt in Gedanken und Schmerz versunken da und hat sich soeben die Augen mit ihrem Tuch getrocknet. Da packt sie plötzlich an diesem Tuch der Engel, welcher ihr die frohe Botschaft zu verkünden hat. Bei der Begegnung unter der goldenen Pforte ist die Umarmung ganz in der Art der Umarmung bei der Messe dargestellt. Auf der Rückseite der Verkündigung ist auf Goldgrund «Ulrich Graf zu Montfort in der Rüstung kniend nach rechts mit zum Gebet gefalteten Händen dargestellt, rechts unten das Werdenberg-Montfort'sche Wappen. Auf der Rückseite der Begegnung die Gemahlin des Grafen, «Magdalena von Oettingen». Die Bilder zeichnen sich durch eine ganz aussergewöhn-

lich gemütliche, genreartige, echt schwäbische Auffassung aus. Sie erinnern in mancher Beziehung an Strigel (Profil des Joachim, die Gräfin an die Frau Cuspinian). Es ist daher wahrscheinlich, dass der Maler dieser Bilder ein Schüler, bezw. Nachfolger Strigels war oder sich doch wenigstens an diesem Künstler gebildet hat. (130×87). Die Angaben über die Wappen verdanke ich Herrn Dr. Georg Grupp, dem Konservator und ebenso liebenswürdigen als kenntnisreichen Erklärer der Maihinger Sammlung.

[26] Nur auf der Flucht nach Aegypten ist es bekleidet.

[27] Frimmel, Gemäldekunde pag. 11.

[28] Die beiden Bilder Nr. 32 und 33 der Karlsruher Kunsthalle «Tod Mariae» und «Kreuzigung Christi», im Katalog «Schule des Elsass kurz nach 1460» genannt, haben mich stark an jene beiden Stuttgarter Gemälde erinnert, besonders in der Gelände-Darstellung und in den hellen bunten Farbentönen.

[29] Die Galerie auf dem Lichtenstein ist ebenso wenig bekannt wie die Sammlung in Maihingen. Man muss bei dem Urach'schen Hofmarschall-Amt in Stuttgart die Erlaubnis zum Besuch der Galerie nachsuchen. Diese ist gewiss nicht ersten Ranges. Sie kann sich mit denen in Sigmaringen und Donaueschingen durchaus nicht messen. Immerhin enthält sie einige interessante Stücke. Die Künstler-Namen aber, die man ihnen dort beilegt, sind meist willkürlich gewählt. So werden die drei Dominikaner Thomas von Aquino, Domenico und Heinrich Suso (Nr. 43—45, 61×34), Halbfiguren, als Bilder des Zeitblom ausgegeben. Irgend welche Beziehungen zu diesem Künstler mag ihr Verfertiger ja gehabt haben. Eine allgemeine Aehnlichkeit ist vorhanden auch in den gepressten Goldgründen, aber von Zeitbloms Meisterhand können die drei Tafeln unmöglich herrühren. Dagegen spricht die Form der Hände, die Art der Faltengebung, vor allem aber die geringe Qualität. Es dürften nicht einmal Werkstattbilder sein. Von Zeitblom selbst ist jedenfalls kein Gemälde auf dem Lichtenstein vorhanden. — Eine Vera Ikon auf echtem alten Goldgrund von wunderbarer Feinheit (33×26) ist ein gutes Bild. Es trägt auf der Rückseite den Vermerk: «Martin Schaffner (Eigner)». Möglich, dass dieser Kopf in der That von dem Ulmer Maler herrührt. Die Haarbehandlung spricht dafür. Der für Schaffner sehr charakteristische grosse Einfluss von Dürer ist hier auch vorhanden. Die Vera Ikon wäre jedenfalls der einzige Schaffner auf dem Lichtenstein. Die anderen Bilder, die man ihm dort noch zuerkennt, gehören ihm nicht an. Die Krönung Mariae Nr. 94 (140×107) und das Gegenstück dazu sind z. B. um beiläufig 100 Jahre älter! Die Krönung Mariae hat verwandte Züge mit dem Imhof'schen Altar in St. Lorenz zu Nürnberg oder mit der Madonna mit der Bohnenblüte oder mit der Hohenfurter Maria oder endlich mit Lucas Moser. An diesen erinnert auch die Art, wie die Hände gestreckt oder die Ohren angewachsen sind. Dagegen steht Moser qualitativ entschieden höher, so dass jene beiden Bilder unmöglich von ihm selbst herrühren können. Sie dürften wohl am richtigsten als schwäbische Schulbilder aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts zu bezeichnen sein. — Einen «Christus zwischen Maria und Johannes, von ihnen beweint» (Halbfiguren, Nr. 134, Predellen-Format, 40×152) möchte man auf dem Lichtenstein Holbein dem Aelteren geben. Ich stelle die Hypothese auf, dass das Bild der Ulmer Schule angehört und wahrscheinlich von Schüchlin gemalt worden ist. Es ist kräftig in der Farbenwirkung. Der Grund rot. Der Johannes besitzt eine auffällige Verwandtschaft

mit dem Tiefenbronner Predellen-Johannes. Das reizvolle Motiv des Augentrocknens kehrt bei dem einen Engel des Schleissheimer Bildes aus dem Jahre 1457 von dem Maler des Multscher-Altars wieder (Kunsthistorische Gesellschaft für phot. Publikationen 1898. Reber, Multscher, Fig. 8). Der magere Christuskörper mit dem kräftig hervortretenden Schlüsselbein erinnert sowohl in der Modellierung als auch ganz besonders in der Art, wie die Blutstropfen gegeben sind, an jenen Schleissheimer und an den Christus der Ulmer Dreifaltigkeit (Kunsthist. Gesellsch. für phot. Publikationen). Die eng anliegenden Aermel und die weit herausschauenden Unterarme an den Tiefenbronner Hochaltar, ganz besonders aber die Art, wie Maria den Arm ihres Sohnes unterstützt, der hier wie dort ganz eigentümliche Biegungen im Gelenk aufweist. — Eine heilige Familie mit dem kleinen Johannes (Nr. 36, 65×23), ein liebes freundliches Bildchen soll von Hauser eine Jugendarbeit Grünewalds genannt worden sein. Mir scheint, mit Recht. — Die Hl. Cyprianus, Cornelius, Dionysius (Nr. 38—40, 60×26) werden Schäufelin oder Barthel Beham genannt. Nach ihrer Aehnlichkeit sowohl im Gesammteindruck als auch im Einzelnen (Dastehen der Figuren, Raumvertiefung, Schattenwirkung, Ornament, schöner alter unverdorbener Goldgrund, Schuhe) mit den Werken des sogenannten Meisters von Messkirch in Donaueschingen bin ich der festen Ueberzeugung, dass auch sie diesem trefflichen Künstler angehören. Sie sind seiner auch qualitativ würdig. Die zusammengehörigen tüchtigen Arbeiten Nr. 118 «Stiftung des Benediktinerinnen-Ordens» und Nr. 152 «Abschied der h. Ursula von ihrem Vater» gelten als Behams. Gegen diesen Künstler spricht aber sowohl das Fehlen der für Beham so charakteristischen Lebendigkeit, als auch das häufige Vorkommen gotischer Architekturformen. Aber auch mit dem Meister von Messkirch haben die Bilder scheinbar nichts zu schaffen. Sie sind wahrscheinlich zwischen 1490 und 1510 entstanden. — Die h. Ursula, nach rechts gewendet, auf grünem Grund (Nr. 81, 43×21) ist ein hübsches Bild, das wahrscheinlich um 1520 unter dem Einfluss von Dürer entstanden ist. Schillerfarben. — Das männliche Porträt (Nr. 205, Eichenholz 18×15), Brustbild, ein kleines feines Bildchen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, äusserst lebendig im Ausdruck und delikat im Kostümlichen. Grüner Grund. Gut erhalten bis auf die Sprünge im Gesicht. — Das Bildnis eines Mannes in halber Figur mit bartlosem, feist fröhlichen Gesicht, hochgezogenen Brauen, halbgeschlossenen Augen im fein gemalten Pelz vor landschaftlichem Hintergrund gilt als Selbstporträt eines niederländischen Malers. Auf der Rückseite steht in moderner Schrift: Altdorfer (Nr. 82, Lindenholz? 43×32). Es scheint von Hause aus ein gutes Bild aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu sein, ist aber so stark überschmiert, dass es sich schwer beurteilen lässt. Rückseite: Ornamentik auf schwarzem Lack. — Die Halbfigur eines geflügelten gelbgekleideten Engels, der mit beiden Händen einen roten Mantel hochhält, scheint mir zu den besten Bildern der Galerie zu gehören und sicher von Bernhard Strigel herzurühren. Offener Mund, dicker Kopf, blondes flott gemaltes Haar, blauer Grund (Nr. 84, 25×20). Gleichfalls dem Strigel gebe ich endlich trotz des Eichenholzgrundes die Himmelfahrt Mariae (65×34), die allerdings qualitativ nicht so hoch steht wie jener Engel.

[30] So viel ich weiss, hegt Herr Professor Dr. Riehl-München ähnliche Ueberzeugungen.

[31] Ich halte vorläufig ganz entschieden daran fest, dass die Bilder

und die plastischen Teile des Sterzinger Altares von zwei verschiedenen Händen herrühren, weil die letzteren qualitativ noch höher stehen, als die Bilder. Die Figuren sind ungleich grösser erdacht und besser, freier, künstlerischer durchgeführt. Ich nenne daher nach Reber's Vorgang den am Altar thätig gewesenen Maler den «Maler des Multscher'schen Altarwerkes». Vgl. Reber, Hans Multscher von Ulm. München 1898, speziell pag. 68. Vgl. auch die entgegengesetzte Ansicht Wilh. Schmidt's in der Münchener Allgem. Ztg. 1898. Nr. 295, pag. 1 u. 2.

[32] Wilh Schmidt (Ztschft. III, pag. 38) stellt die Ansicht auf, dass Herlin in den Zügen des Gesichts, in der klaren wie gegossenen Farbe und der etwas platten Modellierung Einfluss auf die Schule von Ulm gehabt habe.

[33] Ich beabsichtige, dies in einer Abhandlung über die Ulmer Maler des 15. Jahrhunderts näher darzulegen.

[34] Bericht, pag. 376.



Orts-Verzeichnis.



ABB. 1: FRIEDRICH HERLIN. MARIA MIT DEM KINDE. «1459».
OBERE HÄLFTE DES LINKEN INNENFLÜGELS EINES EHEMALIGEN ALTARS
IN DER NÖRDLINGER ST. EMERANS- ODER GOTTESACKERKIRCHE.
MÜNCHEN, NATIONAL-MUSEUM. ZUM ERSTEN MAL ABGEBILDET.



ABB. 2: FRIEDRICH HERLIN. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. «1459».
UNTERE HÄLFTE DES RECHTEN INNENFLÜGELS EINES EHEMALIGEN ALTARS
IN DER NÖRDLINGER ST. EMERANS- ODER GOTTESACKERKIRCHE.
JETZT IN DER NÖRDLINGER STADTGALERIE.



ABB. 3: FRIEDRICH HERLIN. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
VOM RECHTEN INNENFLÜGEL (LINKS OBEN) DES HOCHALTARS DER NÖRDLINGER ST. GEORGSKIRCHE. WAHRSCHEINLICH AUS DER ERSTEN HÄLFTE DER 1460ER JAHRE.
JETZT IM NÖRDLINGER STADTMUSEUM.



ABB. 11: FRIEDRICH HERLIN, DER ECCE HOMO, VON 1488 (?), IN DER. NÖRDLINGER STADTGALERIE. DETAIL. BILDNIS DES STIFTERS.



ABB. 12: FRIEDRICH HERLIN (?), DIE ANBETUNG DER H. DREI KÖNIGE.
WOHL ENDE DER 1460 ER JAHRE. VOM RECHTEN INNENFLÜGEL
DES SEITENALTARS (LINKS) DER GEORGSKIRCHE ZU DINKELSBÜHL.

nach Schongauer B 6.

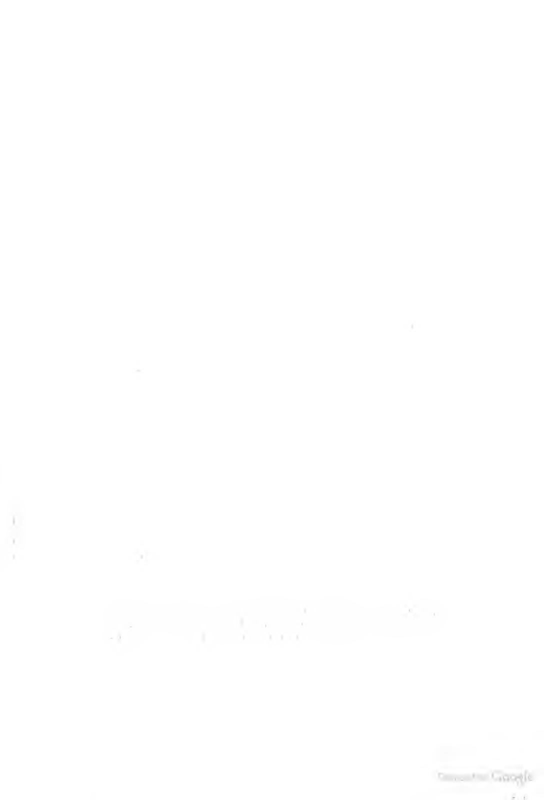




ABB. 5: FRIEDRICH HERLIN. CHRISTUS ALS SALVATOR MUNDI. «1466». IN DER MITTE DER PREDELLA AM HOCHALTAR DER ST. JAKOBSKIRCHE ZU ROTHENBURG OB. D. T.



ABB. 6: FRIEDRICH HERLIN. DIE APOSTEL JAKOBUS MAJOR UND PETRUS. «1466». VON DER PREDELLA DER ROTHENBURGER ST. JAKOBSKIRCHE.



ABB. 9: FRIEDRICH HERLIN. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. «1472».
DES HOCHALTARS DER ST. BLASIUSKIRCHE ZU BOPFINGEN.
RECHTER INNENFLÜGEL. ZUM ERSTEN MAL ABGEBILDET.



ABB. 10: FRIEDRICH HERLIN. DIE GEFANGENNAHME DES H. BLASIUS. «1472».
LINKER AUSSENFLÜGEL DES HOCHALTARS DER
ST. BLASIUSKIRCHE ZU BOPFINGEN. ZUM ERSTEN MAL ABGEBILDET.



ABB. 13: IN DER ART DER JUGENDWERKE ZEITBLOMS (?), DIE HEILIGEN FLORIAN UND AGATHA. AUSSENFLÜGEL DES SEITENALTARS (LINKS) DER GEORGSKIRCHE ZU DINKELSBÜHL.

Pag 57.



ABB. 7: FRIEDRICH HERLIN. MARIA MIT DEM KINDE. «1467».
BLUTKAPELLE DER ST. JAKOBSKIRCHE ZU ROTHENBURG OB. D. T.





ABB. 4. FRIEDRICH HERLIN. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. «1466». VOM RECHTEN INNENFLÜGEL DES HOCHALTARS DER ST. JAKOBSKIRCHE ZU ROTHENBURG OB. D. T.



ABB. 14A: ZEITBLOM. DER HEILIGE FLORIAN.
EINST LINKER AUSSENFLÜGEL DES HOCHALTARS IN DER KILCHBERGER SCHLOSSKAPELLE, JETZT IN DER GEMÄLDE-GALERIE ZU STUTTGART.
ANFANG DER 1480ER JAHRE?



ABB. 15: NICHT HERLIN. NÜRNBERGER ARBEIT AUS DEM DRITTEN VIERTEL DES 15. JAHRHUNDERTS.
VOM HOCHALTAR DER ST. GEORGSKIRCHE ZU DINKELSBÜHL.



ABB. 8: FRIEDRICH HERLIN. DIE GEBURT CHRISTI. «1472».
LINKER INNENFLÜGEL DES HOCHALTARS DER ST. BLASIUSKIRCHE ZU BOPFINGEN.
ZUM ERSTEN MAL ABGEBILDET.



ABB. 148: ZEITBLOM. DIE HEILIGE MARGARETA.
EHEMALS RECHTER AUSSENFLÜGEL DES HOCHALTARS IN DER KILCHBERGER SCHLOSSKAPELLE, JETZT IN DER STUTTGARTER GEMÄLDE-GALERIE.
ANFANG DER 1480ER JAHRE?


3 6105 032 069 986



